UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E STORICI
CURRICULUM STUDI LETTERARI
CICLO XXXV

Coordinatrice:
Chiar.ma Prof.ssa Maria Voghera

TESI DI DOTTORATO IN
LETTERATURA ITALIANA

Achille Torelli nel cenacolo letterario fin de siècle*:* *percorso artistico di un letterato multiforme*

Tutor:
Chiar.ma Prof.ssa Rosa Giulio

Candidata:
Oriana Bellissimo
8801300042

Co-tutor:
Chiar.ma Prof.ssa Domenica Falardo

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

Ai miei maestri

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

(*Inf. II, 85-87*)

INDICE

INTRODUZIONE 1

NOTA AI TESTI 6

CAPITOLO I.

ACHILLE TORELLI: LUCI ED OMBRE DI UN ARTISTA ECLETTICO

I.1. Vita letteraria e culturale nella Napoli del secondo Ottocento: da Vincenzo ad Achille Torelli 9

I.2. Il ritratto dell'artista tra illusioni e sogni di gloria 14

I.3. I primi timidi passi nel mondo artistico e l'esordio teatrale 17

I.4. Gli ideali risorgimentali e la battaglia di Custoza del 1866 21

I.5. Un successo inaspettato 25

I.6. Tra Napoli, Firenze e Milano: «Gli amorosi sensi intellettuali» 30

I.7. *L'Uomo mancato*: la vicenda alterna «delle rose e delle spine» 42

I.8. Gli ultimi anni: in bilico tra l'arte e la morale 52

CAPITOLO II.

ACHILLE TORELLI DALLA SCRITTURA GIORNALISTICA ALLA SPERIMENTAZIONE LETTERARIA

II.1. Achille Torelli nel panorama giornalistico-letterario napoletano del secondo Ottocento 61

II.2. La novella come strumento d'analisi del reale tra ironia e disincanto 66

II.3. Il romanzo d'appendice: *Ingegno e fortuna* 78

II.3.1. I nodi dell'intreccio narrativo: il caso, la fortuna, la gloria 83

II.3.2. Azioni e interconnessioni di vite "quasi" parallele 90

II.3.3. L'epilogo e la morale 94

II.4. Dalla narrazione 'scenografica' alla *mise en scène* 99

II.4.1. *La duchessa Gisella* e *La fine di Scrollina*: due esempi di racconti a teatro 101

II.4.2. *L'amore che dura*: tra testimonianza letteraria e reliquiario sentimentale ..... …….116

CAPITOLO III.

IL GENIO CREATIVO DALL'IDEAZIONE ALLA SCRITTURA DELL'OPERA TEATRALE

III.1. La scrittura teatrale di Achille Torelli: dal teatro a tesi alla commedia borghese 123

III.1.1. Notizie sulle opere teatrali di Achille Torelli 128

III.2. Appunti per la creazione di una commedia: il carattere, il dialogo, l'intreccio e la lingua 131
III.3. Il gioco delle parti: dall'autore-*raisonneur* allo studio dei caratteri 137
III.3.1. L'aristocratico, il 'servitore', il *self-made man* 140
III.3.2. La *femme fatale*, la donna virtuosa, la donna emancipata 154
III.3.3. Il marito, l'amante, l'uomo ammaliato 160
III.4. *Teatro scelto*: temi, tesi e soluzioni sceniche 166
III.4.1. Frammenti di vita coniugale: dal «buon marito fa la buona moglie» a «la buona moglie edifica la propria casa» ed altre convenzioni. *I mariti, La moglie, Rapisco mia moglie, Troppa grazia!* 168
III.4.2. Scene d'ambiente *bohémien*, scene da salotto: *La scuola degli artisti, Scrollina* 179
III.4.3. Passioni e tormenti: *L'israelita, L'ultimo convegno, Filia suavissima, L'asino di Buridano, Triste realtà!* 182
III.4.4. Virtù e lieto fine: *La verità, Il punto d'appoggio, La più semplice donna vale due volte un uomo* 193
III.4.5. Valori da difendere: *Donne antiche e donne moderne, Le due catene, Chiodo scaccia chiodo* 198
III.5. Dal brio della commedia all'enfasi del dramma 205

CAPITOLO IV.
ACHILLE TORELLI, POETA *FIN DE SIÈCLE*
IV.1. L'esordio poetico di Achille Torelli: la genesi di *Schegge* 209
IV.2. Achille Torelli e il «Chiarissimo Zanichelli»: una travagliata vicenda editoriale 212
IV.3. «Correndo colla mente dietro ad una rima» 215
IV.3.1. Cimiteri, scheletri, vampiri e deformi: tra maledettismo e Scapigliatura ..... …..218
IV.3.2. Le dame, i cavalier, l'arme, l'amore: frammenti di un'esperienza esistenziale 242
IV.3.3. Tra storia e leggenda: le *Tradizioni popolari albanesi* 254
IV.4. «La musa si è trasformata in cortigiana»: *Schegge* e un controverso giudizio critico 276

CAPITOLO V.
DAL VERO AL BELLO: EPILOGO DELLA PRODUZIONE LETTERARIA DI ACHILLE TORELLI
V.1. Il bibliotecario, l'erudito 281
V.2. La celebrazione della bellezza fino all'«ultima fibra illanguidita»: *Alla vita e alla sua parola* 286

V.3. Considerazioni sul bello artistico: *Sulla scienza dell'arte* e *L'arte e la morale*……..295

CONCLUSIONI 302

APPENDICE I. Pubblicazioni di Achille Torelli su «L'Omnibus» dal 1857 al 1867 305
APPENDICE II. Torelli e la lezione di Dumas padre: *La regina Margot* 321
APPENDICE III. Non solo *Schegge*. Altri versi di Achille Torelli 327

BIBLIOGRAFIA
1. BIBLIOGRAFIA DEGLI AUTORI 342
a. Opere di Achille Torelli 342
b. Opere di altri autori 346
2. BIBLIOGRAFIA CRITICA 347
a. Studi, saggi e articoli su Achille Torelli 347
b. Altri studi di riferimento 352
3. FONTI ARCHIVISTICHE 359

SITOGRAFIA 367

INDICE DELLE FIGURE 368

INDICE DEI NOMI 369

INDICE DEI PERSONAGGI 376

INTRODUZIONE

La tesi di dottorato si propone di analizzare l'attività letteraria di Achille Torelli (Napoli, 1841 – 1922), considerato uno scrittore "multiforme", con particolare riferimento alla poesia e alla narrativa oltre che al teatro.

Dall'attenta ricostruzione della sua vicenda biografica e artistica emerge, infatti, il profilo di un autore eclettico che ha apportato un contributo fondamentale al variegato panorama letterario tra Otto e Novecento, grazie ai suoi vasti interessi e alla sua partecipazione ad un cenacolo di letterati che va ben oltre i confini della città partenopea. Achille Torelli, espressione di un orizzonte culturale molto complesso dai cambiamenti repentini, del quale subisce gli influssi, è anche pronto a rielaborare le novità che recepisce in modo proprio, esprimendo in questo senso il suo eclettismo che ne rende difficile l'inserimento in un orizzonte ben definito.

Se l'esempio degli scrittori francesi del calibro di Dumas padre ha la meglio nel suo primo romanzo, *Ingegno e fortuna* (1857), le poesie di vent'anni dopo risentono dell'influenza della vicina Scapigliatura milanese[1], mentre il teatro è il vero risultato dell'epoca di rinnovato spirito nazionale in cui vive l'autore (insieme a quello del Ferrari, del Giacometti e di molti altri). In questo modo lo scrittore si mostra pienamente partecipe del proprio contesto storico, letterario e culturale, apportandovi un contributo significativo con ognuna delle sue opere letterarie.

Per la ricostruzione del profilo biografico dell'autore[2] è stata di fondamentale importanza la ricerca condotta presso la sezione *Lucchesi Palli* della Biblioteca Nazionale di Napoli (di cui lo stesso Torelli è stato anche bibliotecario), in cui sono presenti diversi manoscritti autografi e testimonianze epistolari dalle

[1] Nonostante l'evidente vicinanza al contesto scapigliato, l'opera di Achille Torelli non è stata inserita nel dibattito proposto da Francesco Bruno che riprende la *vexata quaestio* dell'esistenza di una Scapigliatura napoletana. Vd. F. BRUNO, *La Scapigliatura napoletana e meridionale*, Napoli, La nuova cultura Editrice, 1971.

[2] Per il momento, mancando una monografia completa sull'autore, le uniche informazioni dettagliate sul profilo biografico di Torelli sono state riportate nel catalogo della mostra bibliografica, documentaria, e iconografica *Achille Torelli. Giornalista, commediografo, bibliotecario*, tenutasi nel dicembre 1991 presso la sezione *Lucchesi Palli* per celebrare i centocinquanta anni dalla nascita di Torelli, in cui è presente un indice bio-bibliografico e una ricognizione sulle fonti manoscritte conservate presso la già citata sezione della Biblioteca Nazionale di Napoli. Vd. *Achille Torelli nei documenti della Biblioteca Nazionale*, «I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli», VIII, 4, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995. Vd. anche L. PALMA, *Achille Torelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96, 2019.

quali si rileva un'apertura verso diversi centri culturali dell'epoca, quali Milano, Firenze e Bologna[3].

FIGURA 1. ACHILLE TORELLI. DETTAGLIO DELL'ESPOSIZIONE "NAPOLI IN SCENA. DOCUMENTI E IMMAGINI DELLE RACCOLTE DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI" (BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI, *LUCCHESI PALLI*, 2022)

La produzione dell'autore è stata analizzata con una metodologia storico-letteraria, ma anche con un'attenzione filologica ai testi, collocati, di volta in volta, in un panorama più ampio in base ad un criterio ermeneutico-comparatistico, individuandone precisi modelli letterari di riferimento.

Nel primo capitolo, con una prospettiva che consente di analizzare il contesto oggetto di questa ricerca dal punto di vista storico-culturale oltre che letterario, dopo aver considerato diversi studi critici e fonti inedite, si definisce con

[3] Questo studio, tenendo conto della presenza di Torelli nelle tre città citate, si è basato su una ricerca documentaria condotta nei principali archivi di questi importanti centri culturali, in cui sono stati rintracciati scritti dell'autore. Si ricordano a titolo esemplificativo: Archivio di Casa Carducci (Bologna); Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna) – Fondo Speciale Cesare Zanichelli; Biblioteca Comunale di Riva del Garda (Trento) – Fondo Maffei-Lutti; Biblioteca Nazionale Braidense (Milano) – Fondo Manzoniano e Archivio storico Ricordi; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – Fondo Martini e diversi altri.

precisione il profilo biografico di Achille Torelli, seguendone ogni risvolto: dai primi passi nella società grazie al magistero di suo padre, Vincenzo Torelli, importante punto di riferimento nei circoli letterari napoletani, al grande successo raggiunto con la commedia *I mariti* (1867), che apre la strada alla carriera da commediografo, passando per tutte le attestazioni di stima che giungono dai più illustri letterati dell'epoca, fino al declino conseguente ai primi malumori della critica che lo costringe ad un ripiegamento spirituale, vissuto come bibliotecario ed erudito.

Per il secondo capitolo, incentrato sugli esordi letterari di Torelli che lo vedono impegnato come giornalista e autore di romanzi d'appendice, è stata fondamentale la consultazione di diversi periodici conservati nelle emeroteche napoletane e nazionali (in particolar modo, si è scelto di porre come base dello studio la lettura de «L'Omnibus», giornale fondato dal padre Vincenzo Torelli nel 1833). Tenendo in considerazione la scrittura giornalistica su «L'Omnibus», per uno studio mirato sullo stile e sulla scelta dei temi affrontati dal letterato napoletano, si è resa necessaria la scelta di trattare un preciso segmento temporale: il decennio che va dal 1857 (anno di pubblicazione del primo romanzo d'appendice, *Ingegno e fortuna*) al 1867 (l'anno del successo de *I mariti*, il momento in cui Torelli si dedica con impegno sempre crescente alla creazione di opere teatrali), con un accurato spoglio di tutti i numeri del giornale, di cui si rende conto nella scheda posta in appendice alla tesi.

In modo particolare, tra gli scritti pubblicati su «L'Omnibus», si è scelto di analizzare alcune novelle e il romanzo d'appendice *Ingegno e fortuna*, al fine di rintracciare temi e motivi presenti nell'opera di Torelli che, a partire da questa prima fase embrionale, giungono alla massima evoluzione nella produzione teatrale, dimostrando la coerenza tematica dell'autore e le costanti di una scrittura che mantiene intatta la sua forma identitaria originale e soprattutto la sua aderenza al vero. Inoltre, il punto di forza della scrittura di Torelli è dato dalla sua consuetudine di slittare dal testo narrativo al testo teatrale, lasciando emergere un dinamico fluire dei temi e dei personaggi da un'opera all'altra, e quindi dal teatro alla prosa e viceversa: ciò è evidente nel caso studio proposto che mostra le abilità dello scrittore nella trasposizione teatrale di due racconti, *La duchessa Gisella* e *La fine di Scrollina*. Il percorso della narrativa raggiunge il suo compimento con l'opera romanzata più compiuta, *L'amore che dura* (1884). Questo romanzo con un gioco combinatorio ripercorre il cammino dei diversi personaggi, diventando così il principale contenitore in cui giacciono tutti gli espedienti letterari di cui Torelli si è servito fino a quel momento e di cui si servirà ancora operando diverse rielaborazioni, ma sempre tenendo presente un modello fisso e immutabile, che tuttavia riesce a declinare nelle varie accezioni.

Il terzo capitolo, dopo aver presentato il teatro di Achille Torelli come un caso significativo di una svolta dal dramma romantico alla commedia borghese del secondo Ottocento, propone una riflessione sulle fasi della scrittura del

commediografo, partendo dall'ideazione del carattere, fino alla stesura dei dialoghi e dell'intreccio. Con l'intento di sopperire al desiderio irrealizzato di Torelli di pubblicare un volume che avrebbe voluto intitolare *Memorie, fantasie, ritratti,* in cui avrebbero dovuto sfilare «tutte le figure e vicende del teatro drammatico dal 1860 – quando il Torelli mosse i primi franchi passi – fino al 1896»[4], viene tracciato il profilo essenziale dei «caratteri» presenti nelle commedie e dei temi principali. Per quest'indagine, nell'analisi tematica, vengono inserite soltanto le diciassette opere presenti in *Teatro scelto,* di cui vengono considerati soggetti, trame e soluzioni sceniche, avvalendosi delle forme teatrali per realizzare una panoramica sugli aspetti sociali e culturali di fine secolo: a partire dalle considerazioni contenute ne *I mariti* o ne *La moglie* si affermano le basi della sana vita quotidiana con la dimostrazione delle tesi che il «il buon marito fa la buona moglie» e «la buona moglie edifica la propria casa»; dall'osservazione degli scenari delle commedie d'ambiente, invece, si deduce la differenza di abitudini di aristocratici, borghesi o poveri artisti in cerca di fortuna (*La scuola degli artisti*); dall'analisi dei tormenti interiori dei personaggi delle commedie di carattere nascono diverse riflessioni sulla loro metamorfosi e sull'influenza subita dalla realtà sociale circostante (*Filia suavissima; L'ultimo convegno*); infine, dalle conclusioni di impianto moralistico di alcune commedie risulta chiaro l'intento dell'autore che se non è prettamente pedagogico è sicuramente rivolto alla scelta di valori da tutelare per contrastare l'epoca del decadimento (*Donne antiche e donne moderne*).

Tuttavia, anche il più vasto corpus della produzione teatrale viene utilizzato per uno studio più ampio su tutti i personaggi delle commedie torelliane (considerati da lui stesso il primo motore della scena, come spiega in uno scritto critico recuperato tra il materiale inedito), mentre un ultimo spazio è riservato anche alle scene popolari e ai drammi, lavori recuperati in seguito allo spoglio di alcune riviste e alle trascrizioni di manoscritti di opere inedite, come *La regina Margot,* lavoro presentato anche in appendice alla tesi, come esempio paradigmatico del modello dumasiano, recepito dall'autore partenopeo.

Nel quarto capitolo si affronta uno studio sulla produzione in versi di Torelli e in modo particolare si realizza un'analisi sulla raccolta *Schegge,* volume in cui il poeta, amalgamando temi ed indirizzi artistici e rendendoli espressione di una poetica che è individuale ed originale, rappresenta un diffuso disagio esistenziale *fin de siècle*. Nel complesso, tutti i componimenti, anche se in metri e forme differenti, mostrano la spiccata vocazione drammatica della poesia di Torelli, per la sua consuetudine di inserire parti dialogate o di descrivere le scene in modo particolareggiato come in molti dei suoi "bozzetti" poetici, insieme alla tendenza a restituire un ritratto della società del tempo, attraverso la disamina dei caratteri dei personaggi che coniugano valore e amore o che ne subiscono tutte le ripercussioni.

[4] Cfr. *Le memorie di Achille Torelli,* «Corriere della Sera», 22 novembre 1896.

Per una lettura analitica di *Schegge*, è stato realizzato un percorso che ha condensato le liriche in tre nuclei tematici: il primo è costituito dalla poesia che si pone tra maledettismo e Scapigliatura, in cui si rintracciano tutti gli elementi che giustificano l'inserimento dell'autore tra gli epigoni del movimento scapigliato; il secondo è caratterizzato da un poetare più pacato e disimpegnato attraverso il quale, mescolando realtà e finzione, il poeta fa luce, spesso in modo malinconico, sulla sua esperienza esistenziale di uomo e di letterato; nel terzo rientrano le tradizioni popolari albanesi, in cui il poeta – tenendo fede alla sua origine arbëreshë – restituisce i tratti identitari più autentici di quel popolo. Inoltre, altri versi – non inseriti in *Schegge* o rimasti inediti – sono stati riportati in appendice alla tesi, al fine di rendere più completo il discorso sulla vocazione lirica di Torelli.

Chiude la tesi un quinto capitolo, incentrato sulle opere di erudizione scritte dal letterato napoletano nell'ultima fase della sua produzione letteraria, con riferimento in particolare ad alcuni nuclei tematici su cui si sofferma nelle due opere principali, *L'arte e la morale* e *Sulla scienza dell'arte*: nello specifico si prende come esempio lo spostamento dell'autore dalla considerazione del vero a quella del bello, declinato nelle sue varie sfaccettature, fino a coincidere con il "bello artistico". Questo concetto, oltre ad indentificarsi nella fusione tra la bellezza concreta e quella ideale, per Torelli, si manifesta massimamente nell'arte insieme ad un altro elemento indispensabile, il bene. Si dimostra in questo modo il fine ultimo dell'arte di Torelli che, in costante evoluzione, comincia con l'interessarsi al ritratto del reale, ma arriva, infine, ad assolvere la missione di portatrice di bellezza, oltre che di tutti i valori morali cui si accompagna, riappropriandosi della massima oraziana del *miscere utile dulci.* In questo capitolo rientrano anche dei componimenti in versi esclusi dalla sezione dedicata a *Schegge*, perché molto più vicini a questa fase di creazione, sia per i temi trattati sia per i momenti della scrittura: si tratta in particolare della canzone *Alla vita e alla sua parola* e della riscrittura del *Cantico dei Cantici* e dell'ultima poesia che si Torelli si accingeva a rivedere prima della sua morte, *Il Dio dei poeti.*

Questa ricerca, dunque, con un'analisi ad ampio raggio, vuole presentarsi come il primo studio completo che apre l'esplorazione di nuove vie percorribili che consentiranno di cogliere il peso letterario e culturale della figura di Achille Torelli, grazie al vasto repertorio di testi presi in considerazione, che si offrono per la prima volta all'attenzione del lettore sia nei capitoli della tesi che in appendice che mostra tre diverse manifestazioni del contributo letterario e culturale dell'opera di Torelli, proponendo esempi di scritti giornalistici, teatrali e poetici.

Proprio in virtù della varietà dei testi presentati, si rende necessario porre una nota esplicativa dei criteri di cui ci si avvale per la trascrizione del carteggio, delle opere manoscritte e di alcuni testi a stampa.

NOTA AI TESTI

Per la stesura della tesi è stato fondamentale il supporto di diverse fonti documentarie, consistenti nella maggior parte dei casi in manoscritti e testi a stampa dell'Ottocento. Sebbene la tesi non presenti nessuna edizione critica dei testi, si rende necessario esplicarne i criteri di trascrizione. Mantenendo la massima fedeltà nei confronti dei documenti, è stata operata una distinzione tra i criteri adottati per la trascrizione del carteggio, dei manoscritti e dei testi a stampa (principalmente articoli di periodici). Gli stessi criteri sono adottati anche per la trascrizione delle opere poste in appendice.

1. Criteri filologici per la trascrizione del carteggio

La maggior parte delle lettere prese in considerazione sono quelle ricevute da Achille Torelli dai vari suoi interlocutori e sono conservate presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, nelle sezioni Lucchesi Palli e Manoscritti e Rari. Altre lettere spedite da Achille Torelli sono state recuperante presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, la Biblioteca Civica di Riva del Garda (Trento), la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. In casi particolari, inoltre, è stato necessario anche rintracciare qualche lettera in cui Achille Torelli non è né il mittente né il destinatario, ma viene citato nel testo.

Per la trascrizione ci si avvale di un metodo conservativo interpretativo, con una particolare attenzione alle correzioni delle anomalie ortografiche e sintattiche. Per quanto riguarda la punteggiatura, è stata conservata quella originaria, con l'eccezione di qualche occasionale intervento aggiuntivo: è stato normalizzato, infatti, l'uso dei segni diacritici (accenti acuto e grave) e tolto l'apostrofo davanti a sostantivi maschili preceduti da articolo indeterminativo. È stato regolarizzato l'uso delle maiuscole all'inizio di parola sostituendole con le corrispondenti minuscole nei nomi in cui sono usate a scopo enfatico (*Carattere*, *Intreccio*, *Economia scenica*, etc.). È stata eliminata ogni sottolineatura di parole e sintagmi, rendendola nella rielaborazione con il carattere corsivo; sono state ridotte le sequenze estese di punti esclamativi e di sospensione al numero canonico di un massimo di tre. Sono stati corretti i pochi casi in cui è evidente l'errore di scrittura, come la ripetizione di parola dovuta al cambio pagina, o la caduta di qualche sillaba. Anche i titoli delle opere citate (poesie, saggi, romanzi, opere teatrali) che negli autografi risultano prevalentemente sottolineati, sono stati resi in carattere corsivo, compresi i titoli delle riviste. La firma è, nella maggior parte dei casi, preceduta da formule di

riverenza, trascritte sempre per esteso. Sono state sciolte le abbreviazioni presenti nel corpo della lettera «(rappr.» diventa «rappresentazione», «comp.» «compagnia», etc.) e scritti per intero gli avverbi di modo per i quali nel testo originale spesso viene omesso il «–mente».

2. Criteri filologici per trascrizione delle altre opere manoscritte di Achille Torelli

Le opere manoscritte di Achille Torelli sono state recuperate, nella maggior parte dei casi, presso la *Lucchesi Palli* della Biblioteca Nazionale di Napoli, ma anche presso il Fondo Maffei-Lutti della Biblioteca comunale di Riva del Garda (Trento) e il Fondo Martini della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. I testi inediti contenuti in manoscritti autografi sono stati trascritti con modalità conservativa, optando per la normalizzazione grafica degli accenti (acuto e grave) secondo l'uso odierno e delle maiuscole. Nella trascrizione, laddove presenti delle correzioni nel manoscritto, si è tenuto conto direttamente della forma definitiva voluta dall'autore, evitando di riportare in nota parole cassate, se non strettamente necessarie per l'analisi letteraria.

3. Criteri filologici per la trascrizione dei testi a stampa

Per la trascrizione dei testi a stampa è stato utilizzato un metodo conservativo con interventi che hanno riguardato soltanto l'adeguamento all'uso moderno della scrittura (la *j* intervocalica si è resa con *i*). Anche la punteggiatura è stata adeguata all'uso odierno (sono stati tolti i trattini "-" che – nei periodici del secondo Ottocento – venivano inseriti nella divisione di due o più periodi e sono stati sostituiti con la virgola, il punto e virgola o il punto) e sono stati trascritti nella forma corretta tutti i discorsi diretti indicati nei testi con un'alternanza scorretta di trattini e virgolette. Anche apostrofi e accenti sono stati adeguati all'uso moderno. Tutti i refusi tipografici sono stati individuati e corretti. Nei testi teatrali il nome dei personaggi è sempre riportato in maiuscoletto. I titoli delle opere e dei singoli capitoli e componimenti sono stati trascritti in massima parte riproducendo i caratteri utilizzati nel testo. È stato regolarizzato l'uso delle maiuscole all'inizio di parola sostituendole con le corrispondenti minuscole nei nomi in cui sono usate a scopo enfatico (*Bello*, *Bellezza*, *Bene*, *Utile*, *Morale*, etc.), ma sono rimaste nella forma originaria quando rendono l'idea della personificazione di un'oggetto inanimato sulla scena.

4. Principali abbreviazioni usate nella trascrizione dei manoscritti

LP: Biblioteca Nazionale di Napoli – Sezione Lucchesi Palli
FCZ: Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna) – Fondo Speciale Cesare Zanichelli
FM: Biblioteca Comunale di Riva del Garda (Trento) – Fondo Maffei-Lutti
BNB: Biblioteca Nazionale Braidense (Milano)
BNF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

ms.: manoscritto
cart.: cartella
fasc.: fascicolo
b.: busta
c/cc: carta/e
r: *recto*
v: *verso*

CAPITOLO I.

ACHILLE TORELLI: LUCI ED OMBRE DI UN ARTISTA ECLETTICO

I.1. Vita letteraria e culturale nella Napoli del secondo Ottocento: da Vincenzo ad Achille Torelli

Achille Torelli nasce il 5 maggio 1841[1] da Vincenzo Torelli e da Maria Anna dei Tomasi di Lampedusa (zia del famoso Giuseppe, autore de *Il Gattopardo*), *enfant prodige* di una famiglia tutta intrisa d'arte[2], da cui egli deriva una salda e

[1] Ernesto Grassi scrive che la madre lo ha partorito in carrozza, mentre era di ritorno da una passeggiata al Vomero (E. GRASSI, *La vita e l'opera di Achille Torelli,* in *Teatro scelto edito e inedito*, a cura di Id., Milano, Edizioni per il Club del libro, 1961, p. XV). Molti studiosi di Torelli indicano come data di nascita il 1844 (S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, III, Milano, Garzanti, 1968; V. DELLA SALA, *Ottocentisti meridionali*, Napoli, Guida, 1935; F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani di Picche*, Napoli, Morano, 1881, poi ID., *Achille Torelli*, in *Profili letterari e ricordi giornalistici*, a cura di E. Craveri Croce, Firenze, Le Monnier, 1949), la stessa riportata nello stato di servizio dello scrittore, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. Anche il Croce commette inizialmente lo stesso errore, ma in seguito si corregge (B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX, XII. Paolo Ferrari. Achille Torelli*, «La Critica», III, 1905, p. 277; ID., *Achille Torelli*, in *La Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, I, Bari, Laterza, 1943, p. 417), mentre Gaetani fa parte a sé con una data assolutamente improbabile, 5 marzo 1842 (S. GAETANI, *Apud Neapolim*, Napoli, Montanino, 1960, p. 37). Secondo Fiocco (A. FIOCCO, *Achille Torelli alla riforma*, «Rivista italiana del dramma», V, 4, 1941, p. 4) la causa di tale errore è da attribuire allo stesso Torelli, per un «vezzo di ringiovanimento». Cfr. R. SAVIO, *Indice Bio-Bibliografico,* in *Achille Torelli nei documenti della Biblioteca nazionale*, cit., p. 9 e anche *Achille Torelli, giornalista, commediografo, bibliotecario. Mostra bibliografica documentaria iconografica*, Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", settimana dei Beni Culturali, 2-8 dicembre 1991, p. 1.

[2] Il primogenito era Cesare, anche lui giornalista, che, per un certo periodo diresse «L'Omnibus» insieme ad Achille. In un articolo pubblicato sul «Roma della Domenica» viene anche riportato un documento ritrovato dagli eredi Torelli che attesta una gara letteraria tra i due fratelli, in cui il giudice è il padre Vincenzo: «[…] ed ecco, vergato da don Vincenzo Torelli, addì 28 dicembre 1856, un… cartello di sfida, macché, una gara: Gara tra i miei figliuoli Cesare ed Achille dei quali chi fa il miglior componimento avrà un gilè di velluto. Assicuro i miei figliuoli non far prevalere alcuna preferenza, però voglio ricordare che Cesare è maggiore di Achille». Dopo un elenco dei vari punteggi ottenuti tenendo conto dei più disparati parametri si arriva al vincitore: «la gara questa volta è vinta da Achille e merita il premio». Cfr. D. CARLI, *Ricordo di Torelli*, «Roma della Domenica», 25 agosto 1935. Altra figlia di Vincenzo Torelli era Maddalena, che da giovane recitava in casa del conte Edoardo Lucchesi Palli, insieme al fratello Achille ed allo stesso conte che, nel suo bel palazzo di via Chiaia, aveva realizzato un piccolo teatro per dare sfogo alla sua passione artistica (Cfr. *Teatro accademico – Compagnia Lucchesi Palli*, «La Rondinella», III, 31 gennaio 1857 e 20 giugno 1857). Pare ci sia stato anche un altro fratello, ma non sono giunte ulteriori notizie.

varia cultura, arricchita anche di studi filosofici e poetici compiuti con assidua ed ordinata ricerca – come quelli conseguiti negli anni trascorsi presso l'Istituto Boubeé[3]–, fino a diventare una figura rappresentativa del panorama artistico e culturale napoletano del secondo Ottocento.

Molto importante per la formazione di Achille Torelli è proprio l'influenza del padre, Vincenzo[4], indispensabile animatore culturale, giornalista, epigrammista, scrittore, nonché presenza costante nelle principali Accademie d'Italia e frequentatore delle maggiori personalità culturali dell'epoca (Niccolini, Tommaseo, Clara ed Andrea Maffei[5], Rossini, Bellini, Verdi, Mercadante, Donizetti, che tiene a battesimo "per procura" suo figlio Achille, e molti altri) con cui riesce a costruire una fitta rete di contatti anche grazie alla sua carica di Consigliere del Sovrintendente del Teatro San Carlo[6].

---

[3] Dal 1847 al 1857 Torelli frequenta l'Istituto Francese di Pietro Isodoro Boubée che lo ama per le sue doti precoci e gli dedica dei versi in francese in occasione del suo primo successo artistico: «Toi, pour qui j'eus toujours la tendresse d'un père, / Qui de Thalie as pris hardiment les crayons, / Pour affronter la lice où l'astre de Molière / Eclipse tout de ses rayons; // à la franche gaîté de ton œuvre comique, / à ce charme où chacun se sentait attiré / et qui t'a mérité l'ovation publique, / eh bien, cher enfant, j'ai pleuré ! // c'est que j'ai dénoué ta jeune intelligence, / c'est que de tes succès, j'ai cultivé l'espoir, / lorsque, pour te nourrir du lait de la science, / sur mes bancs tu venais t'asseoir. / J'ai pleuré, mais ces pleurs avaient pour moi des charmes : / Ton maître sur son cœur te pressait triomphant, / Heureux comme ton père, il baignait de ses larmes / La couronne de son enfant!». Torelli teneva moltissimo a questi versi e li ricordava con diletto (G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, «La Lettura», XXII, 3, marzo 1922, p. 182). Inoltre, Torelli, in un articolo a sua firma su «L'Omnibus», rimarca il valore pedagogico ed educativo di quella «casa d'istruzione dove i principi di morale e di vera religione s'ispirano nei cuori dei giovinetti», grazie all'opera «del signor Isidoro Boubée, un figlio di quella terra generosa che ha sparso il sangue dei suoi prodi per la nostra libertà, e a cui l'Italia deve in maggior parte il suo presente risorgimento e la sua futura grandezza». «Il signor Boubée», infatti è descritto come un «eccellente prosatore, nobile poeta, conoscitore di varie lingue e di varie arti belle», degno di ogni elogio, perché «l'uomo che contribuisce al bene del proprio paese è certamente degno di gratitudine e di plauso; ma colui che lo promuove in una terra dove è straniero, fa cosa assai più meritevole e generosa». Cfr. A. TORELLI, *Istituto Boubée*, «L'Omnibus», 11 luglio 1869, XXVIII, 54.

[4] Vincenzo Torelli, di origine arbëreshë, nacque nel 1807 a Barile, una delle colonie italo-albanesi fondate dal famoso Giorgio Scanderbeg nell'attuale Basilicata. Il cognome della sua famiglia in albanese era «Turielh», ma, successivamente, passando per la forma intermedia «Turiello», fu cambiato definitivamente in «Torelli». Cfr. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Enrico Dalmazzo, 1860, p. 538 e cfr. anche S. GAETANI, *Achille Torelli*, in *Apud Neapolim*, Napoli, Montanino, 1960, p. 37.

[5] Il rapporto tra Vincenzo Torelli ed Andrea Maffei, il quale diventerà poi un vero e proprio mentore per Achille, inizia già prima della nascita del letterato napoletano ed è testimoniato da diverse lettere in cui Vincenzo ed Andrea oltre alle questioni che li riguardano più da vicino, nominano spesso Achille, che il poeta trentino avrà sempre molto a cuore.

[6] Come si vedrà nel paragrafo II.1, la presenza di Vincenzo Torelli nella vita culturale napoletana si manifesta in particolar modo attraverso il giornalismo, settore in cui si distingue per il suo «stile graffiante» ed originale per l'epoca, tanto negli articoli a sua firma quanto nelle critiche e nelle

Achille Torelli trovandosi nel bel mondo dorato di quella che fino a pochi decenni prima era stata la capitale di un Regno, incline alla dolce vita[7], matura la consapevolezza di vivere in un periodo di transizione storica e sociale che contribuisce a creare l'impalcatura di una città sempre più aperta a nuove esperienze culturali ed intellettuali. Sono gli anni di quel «rivolgimento» rintracciabile nelle pagine de *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900* descritto da Benedetto Croce come la fine di uno dei periodi «tra i più squallidi della cultura napoletana», colpevole di aver disperso le scuole letterarie e filosofiche che avevano accompagnato il moto politico del Quarantotto:

> La letteratura si era ristretta quasi affatto nelle esercitazioni dei linguai e dei verseggiatori romantico-arcadi; la filosofia taceva, e soltanto mostravano qualche vigore i non sospetti studi della giurisprudenza e delle scienze astratte[8].

Successivamente, nella «cittadella dei dotti»[9], mentre si apre una fase molto delicata per le strutture economiche e per la società dell'ex-capitale, la cultura al contrario sembra avviarsi verso «una reviviscenza di fastigi» che permetterà alla città di rivestire un ruolo di primo piano nel quadro nazionale fino all'inizio del Novecento[10].

Negli anni della realtà napoletana vissuta da Torelli si tenta di far ripartire la vita politica, sociale, culturale e intellettuale, anche se come nota lo stesso Croce l'assenza di un progetto intellettuale è il limite costitutivo della stagione della letteratura del secondo Ottocento, destinata ad entrare in crisi non appena vengono a mancare forti individualità artistiche[11]. Tuttavia, la passione della Napoli di quegli anni è senza dubbio il teatro di prosa, che vive uno dei suoi tempi più felici, reso

---

recensioni, grazie alle quali diventa temutissimo nell'ambiente musicale e teatrale del tempo. Tra i vari giornali a cui si dedica («L'Indifferente», «Il Caffè del molo», «Il Politeama», «La Toletta», «Il Topo», «Il Topo Letterato», «Il Sibilo»), la sua creatura prediletta è «L'Omnibus» – fondato insieme ad altri intrepidi giovani nel 1833 – che, accompagnato dal favore del pubblico, si distingue per la sua longevità, ma anche come strumento critico importante per entrare nel vivo delle questioni più dibattute del tempo. Cfr. L. PALMA, *Teatro e giornalismo nella Napoli dell'Ottocento*. *La famiglia Torelli "in scena"*, in, *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, a cura di G. Scognamiglio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 73-90 e EAD., *Vincenzo Torelli. Il padre del giornalismo napoletano*, in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, a cura di P. Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 24-66.

[7] V. VIVIANI, *Achille Torelli*, in *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1969, p. 629.

[8] B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in *La Letteratura della Nuova Italia*, IV, Bari, Laterza, 1922, p. 233.

[9] P. MACRY, *La Napoli dei dotti. Lettori, libri e biblioteche di una ex-capitale (1870-1900)*, «Meridiana», 1988, 4, p. 131.

[10] G. GALASSO, *Cultura e società: i fili della trama*, in ID., *Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 348-352.

[11] E. GIAMMATTEI, *Luoghi del Novecento*, in *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, Napoli, Guida, 2012, p. 189.

tale da importanti compagnie e da validi attori e famose attrici come Virginia Marini o Eleonora Duse, ma, accanto alla pratica teatrale non restava indietro nemmeno il genere del romanzo, soprattutto di appendice – importante per la conoscenza dei costumi e della psicologia del popolo e della piccola borghesia partenopea – tra i cui autori emerge Francesco Mastriani che compone oltre cento romanzi.

Oltre al romanzo d'appendice si ricorda poi il giornalismo politico che nasce insieme alla ritrovata libertà, a partire dal 1860, «non essendovene stato a Napoli in passato se non per breve ora durante la repubblica del 1799, e poi nei mesi delle costituzioni del 1820-21 e del 1848-49»[12]. Così sorgono i primi giornali come «L'Indipendenza italiana», «L'Italia», «Il Nazionale», «Il Pungolo», «Il Giornale di Napoli», diretto dal Verdinois, e «L'Unità nazionale», diretta dapprima dal Bonghi e poi dal Fiorentino e in ultimo dal Turiello, nella quale Antonio Labriola scriveva di politica con la collaborazione di Luigi Conforti, Giustino Fortunato e del Verdinois[13]. In quegli anni, inoltre, riveste grande importanza per la cultura e per la letteratura il giornalismo quotidiano: mentre «Il Piccolo» del De Zerbi decadeva passando in altre mani, «Il Corriere del mattino» veniva trasformato e fuso con «Il Corriere di Roma», dando origine, sulla fine del 1887, a «Il Corriere di Napoli», diretto da Eduardo Scarfoglio e da Matilde Serao[14], prima della fondazione de «Il Mattino»[15].

Anche a Napoli, quindi, come nel resto d'Italia si diffonde il desiderio di creare una rete culturale animata da poeti, intellettuali, scrittori e ogni sorta di artisti che, assorbendo i modelli culturali delle avanguardie d'Oltralpe, non solo contribuiscono al sorgere di nuovi circoli e centri culturali più o meno settoriali (dal Circolo pianistico Cesi al Filodrammatico Goldoni) e associazioni e sodalizi indirizzati a rinsaldare e rinnovare la cultura cittadina (dall'Accademia dei Filopatridi alla Società Napoletana di Storia Patria), ma modificano anche l'assetto della sociabilità[16]. In questi luoghi soprattutto si diffonde l'utilizzo della pratica della conferenza come strumento di divulgazione e di discussione intorno a vari temi culturali ed è ancora una volta Francesco De Sanctis ad insistere sull'utilità

[12] Ivi, p. 317.

[13] Ibidem.

[14] Anche con Matilde Serao Achille Torelli ebbe motivo di incontri e di conversazioni, soprattutto intorno agli anni Novanta dell'Ottocento, quando, come emerge dalle lettere, la giornalista più volte chiede a Torelli di potergli parlare per servirsi dei suoi suggerimenti o per fargli giungere le copie del suo *Corriere del mattino* o ancora per reclutare nuovi giornalisti, come accade per il Verdinois: «Caro Torelli, io vi ringrazio, prima di tutto, del buon consiglio a proposito di Verdinois: e, dopo, dei buoni uffici, per cui il comune amico ha subito accettato. Sono contenta, dell'acquisto fatto e si averlo fatto per mezzo vostro». Biblioteca Nazionale di Napoli – Sezione Lucchesi Palli (da ora in poi LP), ms. VIII*bis*/39, Lettera di Matilde Serao ad Achille Torelli, 4 febbraio 1892.

[15] B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli tra il 1860 e il 1900*, cit., p. 345.

[16] N. RUGGIERO, *«Per entrare in comunicazione con l'Europa civile». De Sanctis* Nation-builder, in *Una capitale del XXI secolo. La cultura letteraria a Napoli tra Europa e Nuova Italia*, Napoli, Guida, 2020, p. 60.

delle conferenze per la messa a punto del programma pedagogico postunitario, secondo un processo di laicizzazione della cultura che aveva avuto corso nei paesi europei più avanzati. Da questo presupposto muove l'invito al passaggio dalle forme chiuse della sociabilità aristocratica tipiche delle società di antico regime, a quelle tipicamente borghesi del caffè, del club e del circolo, aperte all'iscrizione libera dei cittadini[17]. Così la conferenza ottocentesca viene intesa come un tipico istituto socioculturale dell'Italia postunitaria e come atto retorico che fonde insieme le dimensioni pedagogica, militante e performativa del discorso pubblico e diventa indicativa di una sociabilità democratica e popolare, diffusa nei tanti circoli sparsi nei centri maggiori e minori della penisola, soprattutto a partire dagli anni Ottanta[18].

Da questo momento in poi, quindi, Napoli si configura come uno degli spazi più attivi e ricettivi della Nuova Italia dove anche Achille Torelli trova la sua giusta collocazione insieme all'illustre schiera di gloriosi artisti, scrittori, giornalisti di quel periodo con i quali spesso si scontrava, ma mai senza trarne arricchimento. Qualcuno ricorda che, un po' per gioco un po' per sopraggiunta superbia, faceva finta di non considerarli alla sua altezza: «Salvatore Di Giacomo era per lui *De Giacomi* ed Ernesto Murolo era *Murolo*, sbagliava i cognomi, come voler indicare a chi con lui conversava che tutti gli altri napoletani scrittori di teatro avevan scarso peso nella bilancia dei valori»[19]. Così come famose sono le burle che vedono protagonista il giovane Achille e il duca di Maddaloni, famoso epigrammista del tempo che rivolgendosi all'orgoglioso padre di Achille commentava la pretesa di far tradurre le sue commedie in ogni lingua, senza accorgersi che avrebbe dovuto ancora perfezionare il suo italiano («Le commedie di mio figlio, / disse Proculo Torelli, / le traducono in francese, / in tedesco ed in inglese; / ma qual è l'ingegno strano / che le volti in italiano?»)[20]. La risposta di Achille fu secca:

> Duca, voi detto avete e ognun l'intese
> Che le commedie mie son tradotte
> In francese, in tedesco ed in inglese
> Ma che fra tutte le persone dotte
> Non si trova poi
> Un solo ingegno strano,
> che le volti, pietoso, in italiano.
> Toglietemi, o signor, dalle mie pene,
> voltatemele voi,
> che voltate voi stesso così bene!

[17] Ivi, p. 72.
[18] Ivi, p. 76.
[19] Cfr. D. PETRICCIONE, *Ombre e figure di ottocentisti meridionali*, «Roma della Domenica», 14 aprile 1935 e ID., *Un uomo di spirito*, «Corriere della Sera», 12 novembre 1942.
[20] F. VERDINOIS, *Questa è la vita*, «Roma della Domenica», 31 gennaio 1926.

Eppure, Torelli era ben consapevole di vivere nella dolce patria di letterati importanti e non trascurò di avere contatti con D'Ovidio, Persico e tanti altri che alimentarono la curiosità e la sete di conoscenza del nascente talento che seppe accogliere in sé tutte le doti più qualificanti che lo resero al tempo stesso giornalista, scrittore, commediografo, poeta, erudito e bibliotecario. Un personaggio importante tra gli accademici – come si vedrà in particolare per gli studi sulla tradizione albanese – sarà Michele Kerbaker, «titolare della cattedra di linguistica e di sanscrito» nonché «amico eminente filologo e profondamente dotto», in cui l'autore si imbatte «durante i suoi studi, e le esercitazioni in materia di erudizione e di filologia»[21].

I.2. Il ritratto dell'artista tra illusioni e sogni di gloria

FIGURA 2. INGRESSO DELLA TENUTA TORELLI

Entrando in quella che oggi è la Tenuta Torelli[22], che domina dall'alto di Capodimonte sulla città partenopea, si attraversa una dimensione atemporale sospesa a metà tra il ricordo e il dono ereditario di una famiglia che ha sempre conservato una memoria storica in un piccolo reliquiario in cui tutto commuove e

[21] Cfr. V. DATTILO, *Achille Torelli e Michele Kerbaker*. *Un carteggio di eruditi*, «Il Mattino», 8 giugno 1956.

[22] Qui visse Donato Piroli Torelli (Tello), che ottenne la possibilità di aggiungere il cognome di Achille dopo essere stato adottato nel 1901 insieme alla sorella Teresa. Meglio conosciuto col nome di Tello, fu scultore di fama e figlio d'arte, che fu autorizzato a costruire la Tenuta nei pressi della Reggia, grazie alle sue capacità di scultore, molto apprezzate dal Re. Nella Tenuta, oggi di proprietà dei discendenti, sono conservati gli unici ricordi di Achille che, a differenza del materiale cartaceo, non è stato consegnato alla Biblioteca Nazionale di Napoli. Qui è conservata, ad esempio, la foto con dedica di Alessandro Manzoni che fu data al Torelli nel 1871 dall'illustre letterato in segno di stima.

stupisce: è l'unico legame che resta tra Achille e i suoi discendenti, oltre alla moltitudine di carte conservate presso la Sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli[23].

In uno dei ritratti più belli, in quell'olio su tela del pittore Cocco, si ritrova Achille Torelli immortalato nell'atto dello scrivere alla sua scrivania, proprio come lo si poteva immaginare, e con lo sguardo rivolto a chi prova ad interrogare il suo animo sensibile e delicato che ha conservato nel tempo quel dono naturale che lo ha reso un promettente alunno delle Muse, agevolato dalla nascita in una famiglia e in un ambiente dell'alta borghesia illuminata e moderatamente riformista, dove ha ottenuto un'adeguata formazione classico-romantica, arricchita da frequentazioni teatrali e musicali e da un'educazione priva di controlli pedagogici, come voleva il padre.

FIGURA 3. ACHILLE TORELLI DIPINTO DA E. COCCO (TENUTA TORELLI)

Il ritratto è senza dubbio fedele alla descrizione di Achille fornita dai contemporanei: «una di quelle fisionomie che conservano sempre la prima giovinezza»[24], che «si atteggiava a romantico, forse sospettando di non dispiacere

[23] La Biblioteca *Lucchesi Palli* viene istituita nel 1888, in seguito alla donazione del ricco patrimonio da parte del conte Febo Edoardo Lucchesi Palli dei principi di Campofranco. Il primo bibliotecario destinato alla direzione della Lucchesiana, scelto «fra i più rinomati cultori della letteratura drammatica», è proprio Achille Torelli, del quale oggi la Biblioteca conserva manoscritti, materiale iconografico e tutto ciò che è utile alla ricostruzione del percorso biografico e artistico del letterato partenopeo.

[24] F. VERDINOIS, *Achille Torelli*, in *Profili letterari napoletani di Picche*, cit., p. 70.

alle signore»[25]. Questo «bel giovane, dai capelli corvini, dagli occhi intelligenti, mobili e scintillanti, a volte velati di malinconia»[26] che ha saputo distinguersi per la sua figura prestante, per il temperamento animoso, dinamico, nervoso, prima che gli onori e i successi giovanili lo spaventassero, è considerato dalla società un prodigio di bellezza fisica, di vigore intellettuale, di slancio aristocratico, di coraggio civile: «poeta della madre, della patria, ebbe l'eroismo del buon figliuolo e l'animo pronto del soldato»[27].

Achille Torelli emerge fin da subito come persona attiva e promotore di movimenti artistici e culturali, dando vita ad un mondo pieno di colore, di carattere, di stravaganze, di simpatie, di originalità, tenendosi sempre in contatto ideale con gli avvenimenti del mondo. È così che inizia la sua esistenza «sotto l'egida dei migliori sorrisi della natura e dell'ingegno, sviluppata tra spine d'ogni difficoltà, affrontata con tenace lotta, non sempre guidata da direttive ferme e sicure, conclusa con uno stoicismo di una latente ipersensibilità e d'una apparente rassegnazione»[28].

La sua ombrosità ed i continui contatti con il mondo aristocratico della *Belle Époque*, favoriti dalle nobili origini materne e ancor più dalle frequentazioni paterne, hanno connotato un carattere spigoloso e altero, peggiorato poi dallo straordinario successo che gli arride a soli ventisei anni con la fortunata commedia de *I mariti*. Troppo giovane per saper amministrare nella giusta misura tanta notorietà, Torelli ne viene travolto fino al punto che, quando la ruota della fortuna gira in senso inverso per lui, perde i contatti con una realtà che non riesce più ad accettare e si rinchiude, sempre più scontroso, in una deserta torre eburnea[29]. Forse più che come un elogio, doveva considerare come monito, l'encomio che gli viene rivolto al Teatro Niccolini di Firenze: «Voi avete cominciato dove gli altri finiscono»[30].

In Achille Torelli l'artista è nato troppo presto e questa sua anima squisita e sensibilissima, che aveva vissuto fino a quel momento di sogni e di fantasticherie, dopo aver sfruttato tutta la sua energia artistica, prima che questa, diventata adulta,

---

[25] Cfr. *Achille Torelli*, in *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, diretto da A. DE GUBERNATIS, Firenze, Le Monnier, 1879, pp 997-998.

[26] S. GAETANI, *Achille Torelli*, in *Apud Neapolim*, cit., p. 39.

[27] G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, cit., p. 182.

[28] Ibidem.

[29] Famoso, al proposito, un aneddoto raccontato da Giovanni Artieri: «Il grande commediografo Achille Torelli, dopo il successo dei *Mariti*, menava a Napoli vita elegante e brillante. Una volta fu fermato da un amico del padre, in credito di cento lire. Complimenti, congratulazioni per il figlio, ma ricordo del debito per il padre. Torelli si spazientì del fatto; e oppose: "Ma che vuoi che mi occupi di queste stupidaggini. Capirai: sto su di un piedistallo". Ma l'altro, il vecchio gentiluomo, prontissimo ribatté: "Io non ti chiedo di scendere. Rimani sul piedistallo e quando vedi passare tuo padre, digli di lassù: *Papà, ricordati de ciento lire*"». G. ARTIERI, *Penultima Napoli*, Milano, Longanesi, 1963, p. 35.

[30] *Achille Torelli, giornalista, commediografo, bibliotecario. Mostra bibliografica documentaria iconografica*, cit., p. 2.

acquistasse stabilità e consistenza, viene inebriata dalle prime lodi, che saranno per Torelli l'inizio e la fine[31]. Il grande problema esistenziale di Torelli è, infatti, proprio quello di aver prodotto il suo capolavoro agli inizi dell'attività di drammaturgo, senza più riuscire a raggiungere, nella pur cospicua produzione successiva, quei livelli che il pubblico si aspettava; alle inevitabili critiche, l'artista oppone uno sdegnoso disprezzo che lo porta addirittura ad esclamare: «Mi fastidia la compagnia degli sciocchi!». Inevitabilmente, quindi, non solo crea un vuoto intorno a lui ma si rende responsabile anche di una serie di insuccessi che lo inducono ad abbandonare la scena teatrale ed a ritirarsi nella quiete di Villa Lucia, la "Piccola Floridiana", dove viveva il padre Vincenzo: qui si dedica a studi eruditi e filosofici, in concomitanza con la sua attività di bibliotecario. Proprio gli anni che trascorre in biblioteca accentuano sia la sua tendenza ad isolarsi sia la sua propensione alla riflessione critica. Non è più l'artista borioso, ma un uomo di cultura e di profonda umanità che aveva infine imparato la lezione della vita[32].

I.3. I primi timidi passi nel mondo artistico e l'esordio teatrale

Vincenzo Torelli trasmette le sue grandi doti giornalistiche al figlio Achille, che oltre a scrivere per il giornale paterno, curando diverse rubriche, pubblica in appendice già nel 1857 il suo romanzo *Ingegno e Fortuna*, dato alle stampe in quello stesso anno.

In questo momento pieno di vitalità artistica, alle soglie dell'Unità d'Italia, grazie ai contatti di Vincenzo Torelli che, da segretario della Società dei Reali Teatri di Napoli, chiama a Napoli alcuni dei più illustri volti teatrali, anche il figlio comincia a frequentare con interesse quel nuovo mondo. Achille Torelli arriva sulle scene «da bambino» considerato «un prodigio» da quel pubblico che sente che le sue prime opere sono ancora flebili vagiti, ma «vagiti di gigante»[33].

Il 21 marzo del 1860 viene rappresentato al Teatro de' Fiorentini il primo lavoro scenico di Achille Torelli: *Dopo morto*[34], atto unico in versi martelliani –

[31] V. DELLA SALA, *Achille Torelli*, in *Ottocentisti meridionali*, cit., p. 51.

[32] *Achille Torelli, giornalista, commediografo, bibliotecario. Mostra bibliografica documentaria iconografica*, cit., p. 3.

[33] F. VERDINOIS, *Achille Torelli*, in *Profili letterari napoletani di Picche*, cit., p. 65.

[34] La data del 21 marzo segue le indicazioni fornite da G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, cit., p. 182: «la sera del 21 marzo 1860 proprio nelle prime ore della primavera di quell'anno e non del 1859 come pure è stato detto, al Teatro dei Fiorentini, apparve il primo lavoro scenico di Achille Torelli, intitolato *Dopo morto*». Vittorio Viviani dà invece, come data di prima rappresentazione, il 17 marzo 1859 e ricorda che il titolo originale era *Chi muore giace e chi vive si dà pace*, proverbio in un atto in versi martelliani (V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., p. 632). Il De Gubernatis data la commedia al 1861, «rappresentata da prima in Napoli al Teatro de' Fiorentini, quindi a Torino, ove, nel 1861 egli s'era recato con la Guardia Nazionale mobile napoletana, e dove la commedia ottenne uno dei premi governativi» (cfr. *Achille Torelli*, in *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, cit., p. 998). Anche Gaetani ricorda che *Dopo morto* è il rifacimento di un proverbio precedente dal titolo *Chi muore giace e chi vive si dà pace*, composto sulla falsariga dei proverbi di

premiato anche al concorso torinese istituito per i migliori lavori drammatici con il terzo premio di 600 lire[35] – ma poi rifiutato dall'autore (infatti non c'è traccia di questo lavoro nel *Teatro scelto* e neanche altrove). Tra le opere scritte e rappresentate intorno agli anni Sessanta, in alcune fonti, come la voce biografica su Torelli, presente nel volume del De Gubernatis e recepita da altri studiosi, compaiono diversi titoli di cui non si ha traccia tra i lavori pubblicati in seguito, come *Il Tempo di Gingillino* o *Prima di nascere*, entrambe fischiate dal pubblico[36], ma anche la commedia in tre atti *Troppa grazia!*, dedicata a sua madre e intitolata in un primo momento *Madre*[37], e *Chi disse donna disse amore* e *Il Precettore del re* che, su suggerimento del Bellotti-Bon, diventa *Una Corte del secolo XVII*. Di rilievo è anche lo spazio che Alexandre Dumas padre riserva sul suo giornale, «L'Indipendente», sempre nel 1862, ad una commedia di Torelli intitolata *Amore e politica*, definita come una «commedia d'intrigo» dal successo sicuro[38].

Sulla scia del primo concorso torinese dell'arte drammatica, Torelli partecipa anche a quello fiorentino, istituito sempre con l'intento – pedagogico e civile – di contribuire al rinnovamento sociale e alla trasmissione di valori borghesi positivi, sollecitando la produzione di opere d'arte veramente italiane[39]. Proprio per la proposta dei suoi valori etici e civili[40], Achille Torelli, già noto ed acclamato autore teatrale, nel 1863, raggiunge un'altra vittoria al concorso drammatico bandito dalla Scuola di Declamazione di Firenze, che dieci anni prima aveva scoperto il talento di Paolo Ferrari, premiandolo per *Goldoni e le sue sedici*

Alfred De Musset e «forse fu proprio il tentativo dell'ignoto giovanotto ad aprire la via e a dare lo spunto in Italia a quegli ingenui e deliziosi proverbi da *Un bacio dato non è mai perduto* del brillantissimo Francesco De Renzis a *Chi sa il giuco non l'insegni* ed *al Peggior passo è quello dell'uscio* di Ferdinando Martini». S. GAETANI, *Achille Torelli*, in *Apud Neapolim*, cit., p. 39.

[35] «Il primo fu attribuito allo *Spartaco* di Ippolito d'Aste, con lire millequattrocento; il secondo alla *Caduta di una dinastia* di Gaetano Gattinelli, con lire mille. Il comitato dei giudici era composto di Felice Romani, presidente, e di Angelo Brofferio, Carlo Rusconi e Camillo Caracciolo di Biella. Il decreto, con l'attribuzione dei tre premi, ha la data del 31 gennaio 1861 e con esso si provvede pure a che le pratiche dei concorsi drammatici passino dal Ministero dell'Interno a quello della Pubblica Istruzione. Si vuole che nel premio al *Dopo morto* vi fosse la mano di Cavour, il solo grande uomo di stato italiano che abbia avuto rispetto e considerazione per le sorti della scena drammatica del proprio paese. E la cosa è verosimile. Cavour, poiché le cose a Napoli preludevano al tramonto dei Borboni, nulla trascurava per ingraziarsi la simpatia dei valentuomini meridionali». G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, p. 182 e cfr. G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi)*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1901, p. 462.

[36] *Achille Torelli*, in *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, diretto da A. DE GUBERNATIS, cit., p. 997.

[37] «A Mia madre Maria Anna de Tommasi, questo tra i miei primi lavori, meno indegno di esserle intitolato». A. TORELLI, *Troppa grazia!*, in *Teatro scelto*, Caserta, Marino, 1902, p. 3.

[38] Cfr. A. DUMAS, *Amore e politica. Commedia-dramma in quattro atti del sig. Achille Torelli*, «L'Indipendente», 29 luglio 1862, II, 60.

[39] Cfr. per esempio I. PIAZZONI, *La politica di «incoraggiamento»*, in *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Roma, Archivio Izzi, 2001, p. 67 e sgg.

[40] G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi)*, cit., p. 468.

commedie nuove, con *La missione della donna*[41] - poi diventata *Il punto d'appoggio*[42] – insignita del secondo premio, corrispondente a 1000 lire.

Successivamente arrivano *L'asino di ogni basto* commedia in un atto[43], *Gli Amori di corte* commedia in quattro atti, *La più semplice donna vale due volte un uomo* proverbio in un atto di grande successo dovuto anche all'interpretazione di Adelaide Tessero, «per intuizione artistica inferiore solo alla sublime Ristori», come si legge nella dedica dell'opera, e *La verità*, commedia in cinque atti (poi ridotti a tre) premiata al concorso dell'Accademia Pontaniana[44]. Nel 1865 Achille Torelli, in occasione delle celebrazioni per i seicento anni dalla nascita di Dante Alighieri, a Firenze, incontra Ferdinando Martini, amico importante per i suoi successi artistici e anche per tutto quanto potrà fare successivamente da ministro[45],

[41] Parlando di *Missione della donna*, il Verdinois scrive: «Si gridò al miracolo, e la commedia era bella veramente. La critica intonò il suo inno e parlò di belle speranze. Trattandosi di sperare non c'era motivo di stare in apprensione; le speranze potevano venir meno e si sarebbe sempre stati a tempo a versare lagrime del disinganno sulla morte di questa giovane intelligenza». F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani di Picche*, cit., p. 65. Di Martino ricorda un episodio che, ancora una volta, riguarda anche Cavour: «Una sera, lo statista giunse nel camerino di Bellotti-Bon, mentre Torelli leggeva *La missione della donna*. alla naturale, doverosa interruzione, Cavour obbligò il lettore a continuare, e rimase in silenzio ad ascoltare tutto un atto. Poi avrebbe esclamato, nell'allontanarsi: "Con questa avrebbe meritato duemila lire". Una frase di garbo ma significativa e non un dato di fatto, cioè: "Le duemila lire prese per *Dopo morto* valgono questa", come si disse e da qualcuno si continua a dire, inesattamente. […] *La missione della donna* che fu rappresentata la prima volta a Napoli ai Fiorentini, da Clementina Cazzola, Tommaso Salvini, Luigi Taddei, Domenico Maione, Virginia Marini e dedicata a Clementina Cazzola. E siamo al 17 marzo 1864». G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, cit., pp. 182-183.

[42] Cfr. A. TORELLI, *Il punto d'appoggio,* in *Teatro scelto*, cit., p. 33.

[43] L'opera viene pubblicata sulla «Rivista d'Italia», VI, 1916.

[44] Il lavoro viene rappresentato a Napoli, al Teatro de' Fiorentini, il 25 aprile 1865 e viene dedicato al Principe Ottaviano che aveva promosso il concorso vinto da Torelli presso l'Accademia Pontaniana (Ivi, p. 183). Il lavoro venne in seguito accusato di plagio: Filippo Delli Franci e Saturnino Chiaia sostenevano che l'idea era stata copiata da una favola indiana di Pietro Verri. Una giuria, chiamata a dirimere la questione e composta da Aleardi, Maffei, Vannucci, Suner, Berti, Gherardi Del Testa e Cecchi, respinse l'accusa. R. SAVIO, *Indice Bio-Bibliografico*, in *Achille Torelli nei documenti della Biblioteca nazionale*, cit., p. 16.

[45] Il Martini, oltre ad essere un importante scrittore, è anche direttore del «Fanfulla della Domenica» – al quale Torelli indirizza molte sue opere per la pubblicazione – ma soprattutto diventerà poi anche Ministro dell'Istruzione Pubblica che cercherà di soddisfare ogni richiesta del Torelli che si mostra spesso in difficoltà, in nome della loro amicizia di vecchia data. Tale deve essere il loro rapporto che Torelli, nel marzo del 1912 scrive commosso per la scomparsa della moglie del Martini, pensando anche ai loro anni che iniziano a pesare: «Nando mio caro! Mi torna a mente il tempo quando entrammo insieme nella Vita e nell'Arte e quando tu eri fidanzato alla tua cara, nobile, indimenticabile compagna! E mi prende la più profonda mestizia, il più triste scoramento! Vero è che in questo scoramento ha parte l'amore di noi stessi; ma è umano e non condannevole il *sentirsi morire vedendoci* morire intorno tutto quanto di bello e di caro e di ammirevole visse con noi!», cfr. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (da ora in poi BNF), Fondo Martini, 26, ms. 26/14, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 11 marzo 1912; e il Martini a questa risponde: «Caro Achille, tutto l'affetto e tutta la pietà che può ispirare un'amicizia che dura da quasi mezzo secolo,

ma anche Pietro Fanfani, uomo «ricco d'ingegno e di cultura»[46], che gli darà molti suggerimenti sull'approccio linguistico ai testi, visto il suo impegno nella divulgazione del *Vocabolario della lingua italiana*[47], e il senatore Atto Vannucci. Sul finire dell'anno, il 30 dicembre, Torelli vince ancora un concorso drammatico con i cinque atti de *Gli Onesti*[48], opera messa in scena dalla compagnia Bellotti-Bon al Teatro Niccolini di Firenze – centro della vita artistica, luogo di incontro dei più illustri intellettuali, attratti dal fascino della capitale italiana – di fronte ad un pubblico scettico che dovette arrendersi a quel che sembrava un preludio al successo de *I mariti*, di qualche anno più tardi[49].

È in questo contesto artistico e culturale, testimone della rifioritura del teatro italiano dai connotati borghesi, che il nome di Achille Torelli va ad aggiungersi alla schiera dei commediografi già affermati o già noti (il Gherardi, il Martini, il Ferrari, il Giacosa e Pietro Cossa nel dramma storico). Proprio con il Ferrari – al quale verrà associato in un noto saggio di Benedetto Croce in quanto volti importanti per il rinnovamento teatrale del teatro post-unitario – nasce un rapporto di stima e di ammirazione, tanto che quest'ultimo afferma di essere legato al Torelli «per profonda convinzione della mente e per bisogno del cuore» e sempre pronto a stargli accanto:

> Tu mi vieni contando che non hai un amico?! Ma eccolo qua, sono io; il migliore, il più sicuro, quegli che ti conosca meglio, ossia che conosce la miglior parte di te, che non è quella che mostri, ma quella che hai la posa di dissimulare.

Queste ed altre parole testimoniano l'esistenza di un sentimento vero condiviso da due persone che non conoscono l'invidia e che uniscono le loro forze

---

sono nelle tue parole. Grazie grazie di cuore. E come è vero ciò che tu scrivi col vederci morire intorno ciò che l'arte ebbe più di caro per noi. Ci si sente morire. Ti abbraccio, amico mio. Il tuo Martini. PS: leggo ne' giornali il rinnovato successo dei *Mariti*. Ricordo d'esser stato tra i primi a plaudire. Ti rammenti il banchetto del 1861? O anni lontani e migliori!» (LP, ms. 146, Lettera di Ferdinando Martini ad Achille Torelli, 21 marzo 1912) e ancora, continuando con nostalgia a rievocare ricordi di tempi passati: «Grazie caro Achille, ti ricordi? Ci siamo conosciuti a Firenze nell'altra celebrazione centenaria di Dante» (LP, ms. 149, Lettera di Ferdinando Martini ad Achille Torelli, 11 agosto 1921). Cfr. anche L. M. PERSONÈ, *Tre gloriosi commediografi e un grande musicista*, «Roma della domenica», 17 febbraio 1935.

[46] Cfr. BNF, Carteggi vari, 187, ms. 87, Lettera di Achille Torelli a Pietro Fanfani, 18 febbraio 1874.

[47] «Accetti per segno di stima e di affetto questo volume di coserelle fatte così per celia: è roba *scritta così come la penna getta*, per dare un saggio della lingua d'uso parlato in Toscana, impastata con quella dell'uso scritto» (LP, ms. III/50, Lettera di Pietro Fanfani ad Achille Torelli, 30 luglio 1865). Torelli, all'esperto filologo toscano, propone anche il progetto di un vocabolario napoletano-toscano, che tuttavia non va in porto: «Il pensiero del Vocabolario Napoletano sembra buono e per parte mia sono disposto ad aiutarti. Ma un editore che paghi bene lo troveremo?» (Cfr. LP, ms. III/46, Lettera di Pietro Fanfani ad Achille Torelli, 9 maggio 1876).

[48] Questa poi viene ridotta a due atti e si presenta con un titolo diverso, *L'asino di Buridano*. A questo proposito si rimanda all'analisi presente in III.4.3.

[49] S. GAETANI, *Achille Torelli,* in *Apud Neapolim*, cit., p. 40.

contro i critici malevoli[50], adoperandosi per un fine comune: «vogliamo essere poeti che dilettando facciano pensare il pubblico e gli gettino un qualche buon seme nel sentimento»[51].

I.4. Gli ideali risorgimentali e la battaglia di Custoza del 1866

Le frequentazioni teatrali e l'ambiente di artisti, musicisti, scrittori in cui vivono i Torelli, oltre ad affinare in Achille il gusto critico e la curiosità intellettuale, sollecitano il suo spirito attivista e, in quegli anni di lotte per l'indipendenza d'Italia, il giovane artista «si fa vincere dalle fiamme del patriottismo, crede di dovere impugnare la spada in difesa della patria, si fa volontario nelle Guide e corre al campo come un alato cavaliere»[52].

Allo scoppio della guerra contro l'Austria, infatti, Achille Torelli, insieme ad altri coraggiosi giovani dell'aristocrazia locale arruolati non in sedi istituzionali, ma nel salotto della Duchessa di Bovino[53], entra a far parte del Reggimento Guide del capitano Spinola mobilitato nella battaglia di Custoza del 1866. In questa battaglia il giovane Torelli resiste eroicamente fino a quando, il 24 giugno 1866, un'emorragia causata da una contusione interna del petto provocata durante il

[50] «Non ti seguirò in certe analisi delle condizioni dell'*invidia*, che *tu potresti sentire di me e io non posso di te*, mettiamolo via: tu parli di *invidia* perché non sai che cosa sia; io, più vecchio, l'ho conosciuta (in altri, non in me!) e t'assicuro che due uomini di cuore come noi non debbono parlare d'*invidia*; neppure *parlarne*; […] Io godo d'un tuo trionfo, come di un mio: e tu, ne son certo, mi ricambi: che io ti dica il vero, lo sai da mio figlio, col quale hai avuto la intimità fraterna che mette in comunicazione le anime.[…] La verità è che tu ed io abbiamo qualche rarissimo amico, "rari nantes in gurgite vasto", e moltissimi nemici, molto vasto e moltissimo gurgite! I pochissimi amici miei e tuoi, sono anche nemici tuoi e miei. I nemici (te lo ripeto) adorano bastonar te per bastonar me, e me per bastonar te: non amano né te né me; ci hanno in tasca del pari e ci tengono cari come due premi negli occhi! Mi parli del *premio*» (LP, ms. VIII*bis*/143, Lettera di Paolo Ferrari ad Achille Torelli, 3 aprile 1873).

[51] LP, ms. VIII*bis*/145, Lettera di Paolo Ferrari ad Achille Torelli, 6 maggio 1875.

[52] G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, cit., p. 183.

[53] In una lettera, infatti, Torelli scrive: «Quei volontari furono arruolati dal Marchese Spinola, colonnello delle Guide, non nella sede del Reggimento, ma nel salotto della Duchessa di Bovino. Il glorioso colonnello segnava i nomi di quei giovani che gli si stringevano attorno dicendo: anch'io, anch'io. E andarono senza fare mai un'ora di deposito, senza ricevere alcuna istruzione militare, e partirono sui propri cavalli che avevano montato sino al giorno prima nel *trottoir* della villa. Lo Spinola, per non avere rimpianti di coscienza, prevedendo che qualcuno di quei giovani non sarebbe più ritornato, volle che fossero assegnati dalla sorte ai vari squadroni. Al primo, comandato dal Capitano Marchese di Villanova, furono aggregati Carlo Doria dei Principi d'Angri, molto per una pallottola in fronte. Agostino Piscicelli, che ferito, non volle ritirarsi, e meritò per questo la medagli sul campo, Carlo Guevara dei Duchi di Bovino, il Marchese Curopassi, il Principe Pignatelli di Strongoli. Al secondo, comandato dal capitano Forey: Achille Torelli, Alfonso Caracciolo Marchese di Sant'Agapito, Nicola Carafa Duca di Forlì e Conte di Policastro. Al quarto col Capitano Grotti: Gaetano Catalano Gonzaga dei Duchi di Cirella, che ebbe ucciso nella carica il cavallo, il Marchese Giovanni de Piccolellis, Marino Villani, il Conte Marcello Spinelli di Cariati». S. GAETANI, *Achille Torelli*, in *Apud Neapolim*, cit., pp. 40-41.

movimento di ritirata lo costringe ad una lunga convalescenza a rischio. È in questa circostanza che, nascosto nel villaggio di Pozzolengo, ancora assediato dagli austriaci, conosce i Brighenti, «una buona famiglia di villici»[54], che accoglie il soldato malato salvandogli la vita.

FIGURA 4. ACHILLE TORELLI CAVALLEGGIERO DEL REGGIMENTO "GUIDE" DURANTE LA BATTAGLIA DI CUSTOZA NEL 1866 (TENUTA TORELLI)

Immediatamente Vincenzo Torelli si tiene in contatto con il generale Pianell, ufficiale del Comando dell'Esercito[55], per far trasferire il figlio a Napoli,

[54] Di Martino riporta uno stralcio de «La Patria» del 17 luglio 1866 si legge il seguente brano che riguarda Achille Torelli volontario delle Guide: «[…] Egli ebbe nella giornata del 24 un'emorragia causata da una contusione interna del petto nel movimento di ritirata: dopo la battaglia, le Guide furono costrette ad abbandonarlo nel villaggio, e se una buona famiglia di villici non l'avesse raccolto caritatevolmente, certo sarebbe pericolato o caduto prigioniero; perché gli austriaci ne due primi giorni di luglio occuparono varie posizioni al di qua del Mincio e tanto la generosa famiglia ospitaliera quanto l'intero villaggio seppero nascondere il soldato malato, che non era in caso di essere trasportato altrove. Oggi per le cure ricevute, è in via di guarigione, grazie al cielo. Da noi si trova certo della buona gente, ma qui… forse hanno più l'occasione di palesarsi». Cfr. G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, cit., p. 183.

[55] Proprio in seguito alle sollecitazioni di Vincenzo Torelli, Giuseppe Pianell scrive ad Achille Torelli per invitarlo a non rimontare a cavallo, finché non sarà guarito del tutto: «Il padre di lei mi scrisse che Ella si trova al presente in Brescia, non ancora ben risanato dalla malattia di cui Ella celò alla famiglia la vera gravità. Egli opina che il rimontare a cavallo riuscirebbe fatale alla sua salute, e perciò mi prega ad interporre la mia autorità per proibirle di rientrare subito nel Reggimento. Io certo sono pur di parere che, stando le cose nei termini riferiti, Ella non possa più, senza commettere una grave imprudenza, sostenere le fatiche dell'andare a cavallo, per cui ne scrissi al Generale cavaliere Isasca comandante la divisione di Brescia, affinché procuri di ottenere per lei una licenza

ma lo stesso Achille interviene per tranquillizzare il padre scrivendogli alcune lettere, mentre i giornali del tempo, primo tra tutti «L'Omnibus», seguono con apprensione la vicenda.

Proprio il giornale di Vincenzo Torelli, che ha tante volte aggiornato i suoi lettori sullo stato di salute del figlio, riporta la prima lettera che Achille invia da Pozzolengo al padre lontano il 21 luglio per rassicurarlo e per evitare che qualche «persona della famiglia» parta per assistere l'ammalato convalescente, dal momento che dice di essersi «quasi interamente ristabilito» e racconta per la prima volta in modo chiaro quanto accaduto[56]. Tuttavia, la testimonianza più dettagliata

di convalescenza, di cui Ella deve aver bisogno, per rifarsi dell'infermità sofferta. […] Procuri dunque di aversi riguardo, pensi che la sua buona volontà di servire il paese Ella l'ha già mostrata, e che nessuno le potrà opporre a colpa le forze fisiche sono rimaste inferiori al buon volere […]». LP, ms. VII/2, Lettera di Giuseppe Pianell ad Achille Torelli, 2 luglio 1866.

[56] *Corrispondenza dal campo (ritardata),* «L'Omnibus», 2 agosto 1866, XXXIV, 92: «[…] Non vi scrissi il mio vero male, perché vi avrei spaventato inutilmente, e pregai sino i miei compagni di non divulgarlo a Napoli, pensando che potesse giungervi la notizia, che vi avrebbe afflitti senza pro. Molto io debbo al Capitano Forey del mio squadrone Reggimento Guide, ai tenenti Giacomelli e Bocanera, i quali mi fecero raccogliere e adagiare sopra un carro di fieno – Il mio caro Alfonso Caracciolo mi prestò le prime cure, corse a prendere un po' d'acqua da una vicina fonte nel suo bicchiere di stagno, mi fece bere e mi lavò il sangue di cui era imbrattato. Il colonnello Spinola è un nobile cuore: mi trattò con una bontà particolare – Mi chiese perché non avessi palesato, prima, di sentirmi male – Io gli risposi che vi sono alcuni casi in cui non si deve parlare, avvenga quel che può di peggio – Era di sentinella avanzata all'alba delle ostilità – Intenderete da ciò il mio silenzio. Il volontario Marchese di Rivadebro si mostrò meco premurosissimo. Se il Reggimento fu costretto ad allontanarsi senza potermi condurre con sé, fu dolorosa necessità – Il Colonnello mi lasciò affidato al Sindaco di questo villaggio, e non avrei potuto senza pericolo essere menato altrove. Tutto il male, come dice il mio buon medico Perretti, è avvenuto per non so qual vena che mi si ruppe nell'interno. Dopo una lunghissima e faticosissima tappa, il buon capitano Forey e il Giacomelli mi avevano già soccorso una prima volta, e fatto mettere in letto, pochi giorni innanzi, a Orzivecchi. Fu un piccolo avviso. Io non lo curai e rimontai a cavallo. Nessuna responsabilità potete dare al Dottor Fossi del nostro Reggimento, perché egli mi fece rimontare senza il pesante mantello arrotolato, e m'ingiunse anche di discendere appena mi fossi sentito male. La buona, impareggiabile famiglia che mi ha accolto è quella del Signor Luigi Brighenti. […] Io non poteva essere trasportato a Brescia, e corsi di fatto il maggior pericolo, cioè di essere preso prigioniero. […] Vi posso assicurare, senza ostentazione, che se v'era un pensiero che mi affliggesse, era quello di avere abbandonato i miei compagni e particolarmente i miei fratelli d'arme e di cuore: Carlo Parascandolo e Alfonso Caracciolo – Giovani, come questi due, credo che vi siano ben pochi sulla terra. Essi hanno fatto molto, col Cirella, con lo Schiano, Piscicelli, Savignano, Angri, Starace e gli altri, e meritano lode, gratitudine, rispetto […]». A pochi giorni dalla pubblicazione di questa prima lettere, segue la diffusione della seconda, inviata da Brescia il 9 agosto 1866 e rintracciabile nell'articolo di Di Martino: «Brescia, 9 agosto 1866. Caro papà, sto benissimo. Siamo stati dal medico Rodini (celebre); dice che sono guarito e che nessuna paura vi è per l'avvenire. Tutto fu per lo sforzo […]. State dunque perfettamente come se io stessi in mezzo a voi. Una corrispondenza del Pungolo di Milano ci fa sapere di qualche caso di colera. Ho avuto per tre mesi licenza straordinaria. State dunque tranquillissimi! Dite a Cesare che si mantenga dall'andar lontano… andate al Casino se vi piace. Fate farvi quella pozione che io ho sperimentata buonissima. Acqua di gomma, due gocce di

viene fornita dallo scritto dello stesso Luigi Brighenti, riportato da Vincenzo Torelli su «L'Omnibus» del 21 agosto 1866, non per vanagloria, ma per «divulgare le virtù rare» e «l'eterna gratitudine» di tutta la famiglia napoletana, sottolineando anche la volontà del Brighenti di fornire la corretta ricostruzione dell'evento:

> […] Pure debbo confessarlo, quel silenzio forzato, impostomi dalle circostanze eccezionali in cui io mi trovava unitamente al suo Achille, mi riusciva oltremodo increscioso, tanto più che non passava giorno, ch'io non leggessi nei giornali relazioni sulla sorte toccata al nobile soldato, e che si dicevano pervenute dal campo di battaglia, nelle quali sì molteplici erano le inesattezza, gli errori, le capricciose e false invenzioni, da rendere impossibile a qualsiasi uomo di raccapezzare la verità. Ora poi che, per il posarsi delle armi, è tolto ogni temuto pericolo, il tacere più a lungo sarebbe, anziché noncuranza, grave colpa. L'Italia ha il diritto di sapere, e conoscere quali pericoli abbia trascorsi, in quale stato ora si trovi il suo autore drammatico, e se esso farà presto ritorno agli studi severi della scienza e dell'arte[57].

La testimonianza fornita dal Brighenti oltre ad essere importante per la descrizione introspettiva dell'animo del povero ferito[58] e per la narrazione del modo del tutto fortuito in cui Torelli riesce a scampare al pericolo del soldato austriaco che entra in casa della famiglia che ospita un soldato dell'«armata piemontese»[59],

canfora, e una di menta con sciroppo. Il vostro Achille. Sta allegro. Tutto bene. Ti abbraccio. Saluta mia figlia. Tutto tuo Grassi». Cfr. G. DI MARTINO, *Achille Torelli,* cit., p 183.

[57] Per il testo di Luigi Brighenti si veda la pubblicazione in appendice a «L'Omnibus», 21 agosto 1866, XXXIV, 100.

[58] «Rinvenni il prode giovane, già uscito dal letto, in uno stato veramente compassionevole…. Le lunghe e penose sofferenze di molti giorni, l'addio e l'abbandono inaspettato dei valorosi suoi compagni che fiduciosi volevano alla pugna, l'amara certezza di non poterli seguire, il tetro pensiero di essere qui sorpreso dagli austriaci e fatto prigioniero, impressionavano talmente la sensitiva sua anima, che io per poco temetti non mi morisse tra le braccia! Quanto la compassione, la pietà, l'affetto verso una immeritata sventura mi suggerirono in quel momento, tutto io mi misi in opera per rialzare l'animo suo prostrato; e mi parve ne ricevesse grande conforto, e il cuor suo aprisse a liete speranze. Lo pregai si mettesse a letto in altra stanza più remota; non desse luogo ad esagerate inquietudini tanto fatali alla sua salute, assicurandolo che io mi assumeva la tremenda responsabilità di non lasciarlo cadere nelle mani dei nostri nemici». Ibidem.

[59] «Difatti il 27 dello stesso mese ecco apparire in paese la prima pattuglia austriaca, ordinando che si consegnasse tutto ciò che fosse dell'armata *piemontese*. […] E il suo Achille? Ah poveretto, quanto ebbe a soffrire nell'animo a questa prima escursione! Eppure era ben piccola cosa in confronto di ciò che eraci riservato nei prossimi giorni. Frattanto le pattuglie austriache si rendevano più numerose e frequenti. […] Una intimazione sì brutale poco mancò mi mettesse addosso i brividi della morte; vi fu un momento ch'io credetti di essere perduto unitamente al suo Achille! Come salvare il mio ospite se quella sfrenata soldatesca avesse invasa la mia abitazione? Ecco il tremendo quesito ch'io faceva a me medesimo, ed a cui non sapeva dare una tranquillante risposta. Pure il Cielo ci arrise propizio. […] Egli può dire di essere stato *vis à vis* coi suoi più fieri nemici, senza esserne riconosciuto! Quella sera fatale, mentre il medico usciva dalla stanza dell'ammalato, un ajutante del generale austriaco chiedeva ad una mia sorella chi fosse quel signore e a qual fine si trovava in casa nostra. *È un nostro amico,* rispose ella con una certa noncuranza, *che viene ogni*

si rivela fondamentale per comprendere quale fosse lo stato d'animo di Torelli, lontano dalla sua città, ma non dalle sue «care occupazioni»:

> In questo scorcio di tempo il suo Achille aveva di molto vantaggiata la sua salute; la certezza di vedersi fuori pericolo d'esser fatto prigione gli aveva molto giovato; e se per poco avesse sospesa la continua, indefessa applicazione ai suoi studi, sarebbesi perfettamente ristabilito. Ma su tal punto era irremovibile; ed un giorno ch'io gli dava un tal consiglio, mi rispose: *più presto la vita intendo lasciare anziché le mie care occupazioni*. Passava l'intero giorno nel leggere, nello scrivere, nel disegnare. Al sonno concedeva alcune ore, poche alla conversazione; di uscir di casa non si parlava, per i continui pericoli da cui era circondato[60].

Alla fine di questa esperienza, «un più pensoso raccoglimento interiore, una maggiore attenzione e facoltà di osservazione e di analisi»[61] spingono lo scrittore napoletano all'ideazione della sua più importante commedia, *I mariti,* opera in cui traspone il suo patriottismo e l'ambizione di riformare i buoni costumi. Il sentimento patriottico, infatti, resterà con lui per tutta la vita e, spesso, anche quando può avere l'onore di sedere tra i poeti, gli scrittori, i pittori e i giornalisti ai tavolini del Gambrinus, preferisce la compagnia degli ufficiali di cavalleria, rievocando le glorie del famoso battaglione napoletano[62].

I.5. Un successo inaspettato

«Mia adorata Mammà, il successo de' *Mariti* è stato veramente straordinario», «il più bel successo della mia vita»[63]: è con questo entusiasmo che Achille Torelli, consapevole di essere giunto al momento di svolta della sua vita artistica, scrive a sua madre all'indomani del grande successo inaspettato, profetizzando che probabilmente non raggiungerà mai più un clamore così grande.

Questa grande dimostrazione d'arte si svolge nel novembre del 1867, a Firenze, centro culturale in cui si ritrovavano tutti i palpiti del nuovo fervore artistico, dove Achille Torelli era venuto in contatto con una cultura di ben più alto impegno sociale e civile quando, dopo la dolorosa ritirata di Custoza, aveva potuto osservare da fuori il mondo nel quale era vissuto intuendone il suo inevitabile tramonto. È in questo periodo che, ritornato a Napoli, «stanco, un po' debole, reso

---

giorno a conversare in famiglia. Non chiese più innanzi; ma per noi era una continua incessante angustia; ad ognuno che entrava ci sembrava di leggergli sulla fronte la dolorosa, e terribile intimazione: *Consegnate il soldato piemontese che tenete nascosto in casa!* Mi creda, o Signore, quelle 42 ore di occupazione austriaca ci parvero una eternità!». Ibidem.

[60] Ibidem.

[61] S. GAETANI, *Achille Torelli,* in *Apud Neapolim,* cit., pp. 41-42.

[62] G. ARTIERI, *Napoli nobilissima. Uomini, storie di una città*, Milano, Longanesi, 1958, p. 90.

[63] LP, ms. VIII*bis*/53, Lettera di Achille Torelli a Maria Anna Tomasi di Lampedusa, ca. 25 novembre 1867.

dalla malattia pensoso e malinconico, vivendo quindi quasi appartato»[64], decide di dedicarsi totalmente al fluire dei suoi pensieri, per poi stendere, quasi di getto, la sua migliore commedia, *I mariti*.

In quel nuovo clima, Luigi Bellotti-Bon, «un attore comico, geniale e colto, dotato di una grande dirittura artistica e morale, che doveva poi pagare con la morte volontaria lo scacco di imprese troppo audaci»[65], assume l'incarico di rinnovare l'arte drammatica italiana insieme alla sua compagnia di giovani validissimi comici. Proprio a lui, che già aveva rappresentato *Gli Onesti*, Torelli invia il copione de *I mariti*[66], commedia «di genere affatto nuovo, che porta con sé un'impronta originale ardita»:

> Piacente – mi dirai tu – sì, risponderò francamente. Piacerà al pubblico, mi chiederai ed io ti risponderò: non lo so. Mai in vita mia mi si presentò una commedia che mi lasciasse più incerto sulla probabilità del successo. Dunque, dunque, tentiamola[67].

E questo tentativo per Torelli diventa una vittoria. In quel memorabile 23 novembre del 1867[68] il palcoscenico del Teatro Niccolini di Firenze si trasforma in «un'aula magna, dove si radunarono ministri, accademici, scrittori, grandi dame»[69], increduli che l'autore di quella commedia in cinque atti, messa in scena dalla compagnia Bellotti-Bon e dedicata poi all'amico Luigi Suner, fosse proprio «quel bel giovane elegante che accoglieva sorridendo il bacio fatale della gloria». L'entusiasmo ruppe ogni limite, gli accademici salirono sul palcoscenico per congratularsi, «il pubblico strepitava in platea e non si stancava di acclamare il poeta», mentre «la critica, pigliata anch'essa dalla febbre che accendeva tutti i cervelli, scordò un momento l'ingrato ufficio dell'analisi, depose lo scalpello anatomico ed impugnò la lira»[70] e così la commedia gli valse subito due grandi

[64] S. GAETANI, *Achille Torelli,* in *Apud Neapolim,* cit., p. 42.
[65] Ibidem.
[66] «Il Bellotti-Bon esitò molto e dubitò persino dell'esito della commedia scrivendo all'autore così: "Carissimo Torelli, ieri mattina alle 11 mi giunse la tua commedia *I mariti* e l'ho letta d'un fiato. Un'ora e mezza dopo l'avevo terminata e mi lasciava in una perplessità straordinaria, non sul merito del lavoro, ma sul successo che può avere sulla scena"». Ibidem.
[67] Ivi, pp. 42-43.
[68] Ci sono testimonianze sulla prima rappresentazione de *I mariti* che riportano date diverse, in realtà si tenne il 23 novembre. È dimostrato anche dagli inviti che Torelli fece alle sue conoscenze fiorentine, come il Senatore Atto Vannucci (cfr. BNF, Carteggi vari, XV, ms. 46/1, Lettera di Achille Torelli ad Atto Vannucci, 22 novembre 1867) che giudicò *I mariti* «vivi e potenti e operanti con la verità che la natura e l'arte rivelano ai pochi *quos aequus amavit Apollo.* Bella e ben condotta l'azione, veri in loro varietà e scolpiti i caratteri, sapiente il pensiero che anima tutte le parti, facile, elegante e arguto il linguaggio, nuovo e mirabile lo scioglimento, nobilissima la morale di tutta la favola» (cfr. LP, ms. XVI/108, Lettera di Atto Vannucci ad Achille Torelli, 24 novembre 1867).
[69] Ivi, p. 43.
[70] F. VERDINOIS, *Achille Torelli,* in *Profili letterari napoletani di Picche,* cit., p. 66.

onori: il premio governativo e la croce di cavaliere della Corona d'Italia[71]. Quest'ultimo titolo così importante viene sollecitato fin dalla prima rappresentazione da illustri esponenti della politica del tempo, come Carlo De Cesare che in una lettera a Vincenzo Torelli è fiero di annunciare la sua segnalazione che spontaneamente ha indirizzato al ministro perché conceda un'onorificenza all'autore di una commedia bellissima ed italianissima:

> Achille Torelli a venticinque anni è il Goldoni dei tempi moderni; il capo di una scuola novella e "tutta italiana", la quale intende a restaurare il culto della virtù, e dei buoni costumi, del lavoro, e della morale, per mezzo della forma comica. Aguzzi pure la critica tutti i suoi ferri, notomizzi parola per parola la commedia che porta per titolo *I mariti*, ma dopo l'ingrato lavoro dovrà convenire che Molière e Goldoni porrebbero ben volentieri il loro nome in fronte a quel capolavoro di arte, di buon senso, di rettitudine, di virtù, e di morale, da tuo figlio ben pensato e

[71] Questi episodi sono raccontanti nei dettagli da Diego Petriccione che, in un articolo, ne ricostruisce i momenti salienti: «Voglio raccontare come quel commediografo fu creato cavaliere. In quella mattina del 6 gennaio 1868 s'erano riuniti in Firenze sei personalità per assegnare il premio governativo, che, pel Concorso di Firenze dell'anno 1867, doveva essere concesso alla migliore produzione data in tale anno. Quella "Giunta drammatica governativa" era appunto formata dalle sei personalità, oltre del Segretario, relatore, Guglielmo Enrico Saltini. Il giudizio espresso era stato concorde, unanimamente. Così s'erano trovati d'accordo col Presidente, Emilio Frullani, gli altri cinque cioè tanto Piero Puccini e Celestino Bianchi, quanto Pietro Romani, Zanobi Bicchierai, Alessandro Ademollo. La relazione, da presentarsi al Ministro della P. I. era stata estesa, ed il Relatore segretario ne dava ai convenuti doverosa e regolare lettura. […] La Commissione esaminò, uno per uno, i lavori e si fermò, con compiacenza, sull'opera del Torelli: "I mariti". E tutta la Relazione, si può dire, non fu altro che una ben particolareggiata disamina della produzione medesima. Innanzitutto, la Commissione rilevava l'italianità della commedia: "Sebbene sia tessuta per modo da rappresentare un tutto di fisionomia nazionale, non pertanto il comico scrittore non potè a meno di farvi spiccare *un po' più il tipo del suo paese*…". Il quale paese, poi, era, ed è, Napoli. Procede, poi, di atto in atto, enumerando qualità, personaggi, e contenuto sociale, scene comiche, giuoco scenico, movimento dell'azione, caratteri. […] Dice la Commissione, nell'assegnare il premio: "Il lavoro non ha un vero e proprio protagonista, non ha un'azione sola e propria; ma v'è, però, un'idea unica dominante intorno a cui s'aggirano e si connettono mirabilmente tanti episodi parziali, che rispondono a un tutto unico e originale. Né si accontenta di questo, ma aggiunge inoltre: "è in breve una bella commedia della nuova scuola, che il signor Torelli ha fatto trionfare tra noi, insegnando, una volta per sempre, agli increduli che anche per questa via (oggi forse la più opportuna) *si può riformare il Teatro Nazionale.* E conclude col riconoscere, constatando: "un'arte così fine e sottile, una pratica così squisita della scena, una così acuta analisi del cuore umano, *come quella che va spiegando questo giovane* (l'autore) *nella scena dei mezzi che ci fa servire al suo intento.* Caratteri veri i più, e stupendamente intesi, episodi naturalissimi, ben collegati e dipendenti tra loro, vivacità e prontezza nell'immaginare e nel condurre la favola, e un gusto sempre nuovo, sempre fino e squisito, nel cogliere dalle cose più comuni gli effetti più singolari ed efficaci": ecco perché il premio venne concesso alla commedia torelliana. La Commissione esaminatrice ed esaltatrice del lavoro rilevava pure che il Ministro già aveva, "prevedendo i giudizi e i desideri della Giunta", già proposto alla Maestà del Re di conferire al Torelli una "onorificenza meritata" e quindi gli associava, pienamente al concesso riconoscimento ufficiale». D. PETRICCIONE, *Achille Torelli e una fortunata commedia,* «Roma della Domenica», 6 giugno 1937.

> scritto. Che grande consolazione provo, scrivendo queste parole! Io volli sempre bene ad Achille: amo i giovani che lo somigliano, e, *poiché in essi si accendono i fati futuri d'Italia*, auguro alla patria nostra infinite vittorie commoventi in tutte le branche dell'umano sapere, *pari al trionfo spendidissimo che ha saputo ottenere il tuo sublime figliuolo.* Aggiungo che *non ho potuto trattenermi dallo scrivere queste cose al dotto Ministro dell'istruzione Pubblica, perché si procuri la nobile soddisfazione di collocare sul petto del soldato di Pozzolengo e del riformatore del teatro comico italiano un segno di onorificenza.* Chi più di Achille merita questo distintivo? Addio, padre fortunato, addio. Tuo affezionatissimo Carlo De Cesare[72].

Soprattutto la stampa è unanime nel gridare alla rivelazione e, primo fra tutti, sulle colonne de «La Nazione», il già famoso scrittore e critico Luigi Capuana annuncia:

> […] Dopo due anni di silenzio, Achille Torelli […] è ricomparso sul palcoscenico, improvvisamente maturo, improvvisamente grande, quali pochi speravano si potesse una volta diventarlo fra noi, ed ha operato il miracolo (non possiamo dirlo altrimenti) di farci provare quelle dolci sensazioni che da gran tempo eravamo abituati a chiedere con rassegnata amarezza alla produzione straniera […][73].

---

[72] Ibidem.

[73] L. CAPUANA, *Rassegna drammatica*, «La Nazione», 30 novembre 1867; poi in L. CAPUANA, *Achille Torelli*, in *Teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, p. 93. Il Capuana fin dal '66 aveva posato l'occhio sul tenace e vivacemente realistico autore delle commedie: *Gli amori di corte*, *La missione della donna*. Messo da parte quel che il Torelli aveva ancora di forzato e di artificioso, nell'inquadramento delle sue scene, il critico puntava senz'altro sulla validità dell'acuto studio psicologico dei caratteri, sulla sobria festività dei dialoghi e su «una calma magistrale» – da drammaturgo maturo d'anni e di arte – che il giovane autore aveva saputo diffondere qua e là nel succedersi delle situazioni. La conclusione dei giudizi dati su quei primi lavori del Torelli doveva portare il Capuana ad una calda effusione di simpatia verso il commediografo: «il Torelli che noi conosciamo soltanto di nome, ha un posto nel nostro cuore e un "posto distinto" per dirla alla teatrale. Vorremmo ingelosirlo di se stesso e così renderlo un più severo sacerdote dell'Arte immortale del bello e del vero». Al Capuana Achille Torelli rispondeva con una lettera nella quale si sente l'emozione e la riconoscenza per lo spontaneo e valido interessamento del critico siciliano del quale, dai principi informatori della sua critica, riconosce il nobile cuore e l'altissima intelligenza di lei. Quando arriva poi anche il giudizio su *La verità*, Torelli lo ringrazia con un "tu" confidenziale e comincia: «Carissimo Luigi non metter mente alla mia lettera perché scrivo da pazzo. Dovrei in risposta soffocarti in un amplesso d'amore, e mandarti a sciogliere il problema di Amleto per dimostrarti con che furia so amare o sappiamo amare noi figliuoli del Vesuvio e dell'Etna […]». C. DI BIASI, *L'amicizia tra Torelli e Capuana*, «Il Mattino», 17 marzo 1966. I rapporti tra i due continuano a lungo, com'è dimostrato da una lettera inviata da Capuana a Torelli nel 1904 in cui chiarisce che se durante il suo breve soggiorno napoletano avesse avuto l'occasione avrebbe avuto piacere di salutarlo, tuttavia, lo ha visto dalla finestra del suo Albergo: «Un giorno, trovandomi alla finestra, ti vidi passare in carrozza, e se tu avessi alzato gli occhi ti avrei salutato e ti avrei fatto cenno di venir su. Tornato a Catania, ho trovato la tua graditissima letterina […]». In questa lettera Torelli gli chiede di tradurre dei suoi lavori in siciliano,

Come Capuana, anche Giovanni Prati sull'eco del successo de *I mariti* scrive una lettera al Torelli sugli scopi e i valori della vita, con preziosi consigli per il giovane commediografo, esortandolo a non donare subito la sua giovane età all'Italia, ma a conservarla per sé «come un tesoro che quand'è speso non si ripiglia né dalla casa del lotto né dagli scrigni di Giove». Lo invita, quindi, ad assaggiare quella parte del mondo che «può essere materia di studio e occasione di lunga fama», lasciando tutto il resto ai «momentanei innamorati dello strepito e del guadagno» e, con riferimento allo spettacolo a cui ha assistito, conclude con un complimento e un monito:

> Mi piacque ier sera di vederla amabilmente atterrita dal proprio trionfo. Coltivi sempre quel nobile sgomento dei vincitori che sanno quant'è infedele la sorte delle battaglie e voltabili le ammirazioni degli uomini. Lo coltivi, però come una forza non come un inciampo, mentre che è giovane, quando invecchierà, quello sgomento le sarà fuggito in compagnia di altre graziose virtù; ma le sarà rimasta la ferma coscienza di se medesimo, e spargerà forse un sorriso alto e malinconico sulla favola della vita[74].

Successivamente, Benedetto Croce, in una lettera a Torelli, datata 27 aprile 1891, esprime la sua approvazione nei confronti della «più bella commedia italiana moderna», in cui «alla eccellenza della forma artistica e drammatica, s'accompagnano una continua acutezza di pensiero, e tutto è mosso ed animato da un alto sentimento morale»[75], mentre il Marchese d'Arcais, altro grande e temuto critico dell'epoca, paragona *I mariti* a *L'école des maris* di Molière giudicando la commedia, con un'esagerazione, forse addirittura superiore. Da questo momento comincia il giro trionfale dell'opera su tutti i palcoscenici d'Italia, riscuotendo consensi e applausi. Il 28 dicembre dello stesso anno viene poi interpretata al Teatro dei Fiorentini a Napoli per la serata d'onore di Adelaide Tessero: è un consenso plebiscitario e l'attrice divide con l'autore l'ebbrezza del trionfo[76]. Sull'onda del successo, la commedia viene presto tradotta anche in francese[77] e all'apice della

---

Capuana chiede di mandarglieli per poi decidere: «I tuoi lavori sono stampati? Mandameli. Li leggerò con piacere» e aggiunge «come hai potuto scrivermi: *Ti ricordi di me*?» (Cfr. LP, ms. 116, Lettera di Luigi Capuana ad Achille Torelli, 22 settembre 1904).

[74] LP, ms. 2/34, Lettera di Giovanni Prati ad Achille Torelli, 30 novembre 1867.

[75] LP, ms. III/28, Lettera di Benedetto Croce ad Achille Torelli, 27 aprile 1891.

[76] «Un mese dopo furono dati per la prima volta a Napoli, ai Fiorentini, per serata d'onore di Adelaide Tessero: una galanteria, un privilegio, un'eccezione delle più significative. L'atto cavalleresco fu notato e la parte scapigliata dei frequentatori del teatro disse che su torelli il fascino della grande attrice esercitava un potere invincibile. Il Torelli fu chiamato più di dieci volte agli onori del proscenio e alla fine della rappresentazione ebbe a dividere colla tessero un'immensità di ovazioni». G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, cit., p. 184.

[77] Qualche anno più tardi, Vittorio Bersezio, direttore della «Gazzetta Piemontese», con una lettera da Torino del 27 marzo 1875, propone al Torelli di rappresentare *I mariti* a Parigi, in un progetto di scambio italo-francese con Victorien Sardou. «Io sono in trattative colla società degli autori

fama, su proposta del ministro Conforti, arriva al Torelli l'offerta governativa di una pensione annua di 2400 lire perché possa continuare a scrivere per il teatro senza l'assillo delle necessità economiche[78], ma il commediografo rifiuta e il gesto gli vale l'ammirazione di Giuseppe Verdi[79]. È così che, a soli ventisei anni, Achille Torelli sale sull'Olimpo degli artisti e viene conteso nei più prestigiosi circoli letterari italiani, da Napoli a Milano, passando per Firenze.

I.6. Tra Napoli, Firenze e Milano: «Gli amorosi sensi intellettuali»

Per tutto l'Ottocento il salotto culturale non sembra avere altro scopo al di fuori del piacere dell'incontro. La società dei salotti ama e ricerca la commistione tra realtà e culture diverse e, tollerante per sua natura, garantisce la coesistenza di opinioni differenti, purché tutte culturalmente fondate[80]. L'alba del nuovo Regno d'Italia coincide con il rinnovamento del regno drammatico, in cui anche Achille Torelli, dopo il trionfo de' *I mariti*, sembra in tutti i salotti artistici della Penisola un buon augurio per il teatro nazionale che accende «i fuochi di bengala della

drammatici di Parigi allo scopo di portare sulla scena italiana ugualmente i migliori lavori del teatro francese moderno, e viceversa di portare sulla scena parigina le migliori produzioni italiane. […] Ho pensato ai tuoi *Mariti*». Cfr. LP, ms. VIII*bis*/1, Lettera di Vittorio Bersezio ad Achille Torelli, Torino, 27 marzo 1875.

[78] E. GRASSI, *La vita e l'opera di Achille Torelli*, in *Teatro scelto edito ed inedito*, cit., p. XVI.

[79] In una lettera del 23 dicembre 1867, indirizzata a Vincenzo Torelli, così si esprime il grande musicista: «Apprezzo altamente, *altissimamente*, in Achille il rifiuto della pensione. Se vi è nella vita cosa da apprezzare, è il pane guadagnato coi sudori della propria fronte. È giovane, lavori. Se la sua salute non è florida, lavori moderatamente, ma lavori. Non imiti nessuno, soprattutto i grandi. […] Si metta una mano sul cuore, e se vi è vera tempra di artista quello gli dirà tutto», Cfr. *A Vincenzo Torelli, 23 dicembre 1867*, in *Giuseppe Verdi. Lettere*, a cura di E. Rescigno, Torino, Einaudi, 2012, pp. 526-527. Su questa vicenda, si rintracciano elementi in un articolo del 1936 che analizza alcune lettere allora inedite: «Il successo dei *Mariti* non arricchisce l'autore. Esaurito dalle troppe emozioni, il giovane è in piena crisi di nevrastenia. Aggrava il suo male la paura di non riuscire a dare opera nuova che possa rispondere alla aspettativa formidabile creata intorno a lui dal successo di una commedia salutata da tutti i pubblici per capolavoro. C'è di peggio: nel fragore degli applausi universali che vengono anche dall'estero qualche critica arriccia il naso, getta acqua sul fuoco. Irritabile, scoraggiato, il giovane scrittore ha bisogno di riposo e d'aria aperta. Gli offrono una residenza reale al Vomero. La sontuosa Villa Floridiana. Ci va, tenta di scrivere ma non ci riesce. Si aggiungono ai tanti guai anche gli impicci finanziari. Torelli padre può fare poco per il figlio visto che ormai l'Omnibus è fuori moda e volge al tramonto. Due dame di corte, commosse dalla sorte di Achille Torelli, parlano al cuore e all'intelletto del sovrano. Al giovane autore in difficoltà è offerta una pensione, ma Achille Torelli la rifiuta». L. D'AMBRA, *Tre lettere di Giuseppe Verdi*, «Corriere della Sera», 19 maggio 1936.

[80] M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell''800. Scene e modelli*, Milano, Franco Angeli, 1985, p. 20.

esagerazione con le lodi eccessive»[81]. D'altronde non può che destare curiosità il veder sbocciare «un vivace ingegno comico d'una terra che aveva creato l'opera buffa, e vantava gravi profondi pensatori e filosofi», un «fenomeno in contrasto con la mollezza voluttuosa dell'aria e il riso delle sue donne»[82].

Questo è avvertito come un momento di transizione in cui tra le varie città cominciano a circolare nuove idee e gli intellettuali e gli scrittori sembrano scambiarsi visite reciproche come avviene in una grande famiglia: tra Firenze, la capitale politica, e Milano, la capitale morale, passano «amorosi sensi intellettuali»[83]. Anche Torelli, non estraneo a questa pratica, comincia a farsi notare in diversi ambienti culturali, partendo da Napoli, fino a spostarsi anche in altre città sia per intrattenere da vicino i rapporti con altri artisti, sia per curare le tante rappresentazioni teatrali e la pubblicazione delle sue opere presso vari editori sparsi per la penisola: verso la seconda metà degli anni Sessanta si afferma nell'ambiente fiorentino, successivamente – intorno alla prima metà degli anni Settanta – in quello milanese, dopo di allora è un continuo muoversi tra diversi cenacoli letterari[84].

A Firenze, per esempio, nel salotto di Ubaldino ed Emilia Peruzzi, dove si riuniscono uomini politici e letterati, dominati «dalla vivacissima loquela della gentile padrona di casa, che sentiva il bisogno di quei suoi clamori per esprimere la schietta generosa espansiva bontà dell'animo inalterabilmente sereno e ospitale» insieme al marito «perfetto fiorentino»[85], Achille Torelli viene salutato come una delle nuove speranze del Regno, insieme ad Edmondo De Amicis[86]:

---

[81] R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici*, «La Lettura», XXII, 4, aprile 1922, p. 257 (poi in ID., *Achille Torelli in casa del Manzoni*, in *Nella gloria e nell'ombra. Immagini e memorie dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1926, pp. 97-111).

[82] Ibidem.

[83] Ibidem.

[84] Dagli anni Ottanta in poi continua ad intrattenere rapporti con diversi ambienti e con diversi editori. Questa frenesia, ad esempio, è rintracciabile in una lettera a Francesco Protonotari, direttore della «Nuova Antologia», intorno al 1880: «Starò a Bologna sino al 15 di Ottobre; sino al 30 a Milano; il Novembre a Torino», cfr. BNF, Carteggi vari, 146, ms. 60, Lettera di Achille Torelli a Francesco Protonotari, s. d.).

[85] Ibidem.

[86] Proprio Edmondo De Amicis diventa uno dei testimoni più autorevoli di quel famoso salotto con la sua opera *Un salotto fiorentino del secolo scorso* in cui scrive: «Non so se il salotto di casa Peruzzi sia stato il più notevole, o il primo, come si diceva senz'altro da molti, di Firenze capitale, poiché non ne conobbi altri in quel tempo; ma certo fu il più originale, a mio giudizio, e il più attraente di quanti ne vidi in anni posteriori, anche fuori d'Italia» infatti «la società che vi si raccoglieva era delle più varie che si possan dare fra le pareti d'una casa privata. […] Ai vecchi amici della famiglia, di nomi ignoti, si mescolavano i personaggi più eminenti del partito moderato; ad allegri signori che bazzicavano tutti i salotti della capitale, vecchi uomini di scienza e di governo, ritirati dal mondo […]; a giovani esordienti nelle arti e nelle lettere, magnati dell'arte e della letteratura, che non avevan più alcun gradino da salire sulla scala della celebrità e degli onori». Cfr. E. DE AMICIS, *Un salotto fiorentino del secolo scorso,* Firenze, Barbera, 1902, pp. 1-3.

> L'autore dei *Bozzetti militari* e l'autore de *I mariti* erano i novelli astri festeggiati. Le lettere diffuse che donna Emilia mandava alle amiche e agli amici di Milano esprimevano la gioia di quelle due geniali apparizioni: l'una col libro, l'altra con la commedia. Era tanta l'esaltazione comune per Achille Torelli, che per gli stessi puristi ufficiali dell'Arno, soliti a non occuparsi del pensiero d'uno scrittore bensì del vocabolo adoperato per esprimerlo, non si fermavano troppo sulla lingua, nella quale erano scritti *I mariti* […][87].

L'anima di questo salotto è senza dubbio donna Emilia che colpisce per «l'infinita varietà di sfumature del suo linguaggio», per la «delicatezza finissima» con cui sa mantenere una conversazione e per il «senso della lingua e dello stile» che ha in materia di letteratura[88]. La padrona di casa, insieme a suo marito Ubaldino che non possiede «una vera cultura, oltre a quella sua speciale d'ingegnere, e a quella amministrativa e politica acquistata con l'esperienza degli affari», ma è provvisto di «agilità del discorso» e «arguzia facile e fine»[89], mantiene vivo ogni argomento spaziando dalla letteratura all'arte, dalla politica alla retorica. Questo salotto, elegante e raccolto ma senza sfarzo, in armonia con il costume dei Peruzzi diventa luogo di incontro dei più importanti nomi del panorama culturale italiano ed europeo dell'epoca (Carlo Tenca, Ruggero Bonghi, Pasquale Villari, Emilio Broglio, Renato Fucini, Arnaldo Fusinato, Antonio Fogazzaro, Isabella Gabardi-Brocchi[90] e molti altri)[91]. Qui Achille Torelli ha l'opportunità di frequentare con molte personalità di spicco, inevitabilmente connesse alle azioni politiche del tempo, che ritroverà nel cenacolo d'arte milanese. Se a Firenze, infatti, l'Unità d'Italia nasce nel salotto ospitale dei Peruzzi, a Milano i signori del Risorgimento sono i conti Andrea e Clara Maffei, che, «nel piccolo appartamento di via Bigli», ospitano «persone serie, vecchi patrioti, uomini di studio e di bella fama», ma anche «signore del mondo elegante, artisti e giovani»[92], inaugurando il salotto «più celebre di tutta Italia»[93]. Achille Torelli entra in contatto con Andrea e Clara quando questi sono già separati con atto notarile nel 1846 e, pur restando in buoni rapporti, Andrea vive a Riva del Garda, nel natio Trentino, dove diventa intimo della famiglia

[87] R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici,* cit., pp. 257-258.

[88] Cfr. E. DE AMICIS, *Un salotto fiorentino del secolo scorso,* cit., pp. 12-15 e anche M. I. PALAZZOLO, *Emilia Peruzzi*, in *I salotti di cultura nell'Italia dell''800. Scene e modelli*, cit., pp. 82-85.

[89] Cfr. E. DE AMICIS, *Un salotto fiorentino del secolo scorso,* cit., pp. 20-21.

[90] La poetessa fiorentina dedica al Torelli alcuni stornelli che gli manda in una lettera a lui indirizzata nel 1896, in cui si firma come sua «ammiratrice». Questi versi descrivono la sua arte come una maga *conduce / Sopra le Vette ove non è che Luce* e lo invitano a perseguire nel *Mar dell'Arte* senza temere *ne Nubi, né Burrasche*. (Cfr. LP, ms. 216, Lettera di Isabella Gabardi-Brocchi ad Achille Torelli, 14 marzo 1869).

[91] G. ROSSI, *La Toscana dei Salotti*, in *Salotti letterari in Toscana. I tempi, l'ambiente, i personaggi*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 101-112.

[92] G. VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute*, Milano, Cogliati, 1904, p. 188.

[93] R. BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei*, Milano, Treves, 1895, p.1.

Lutti[94], mentre Clara con Carlo Tenca[95] al suo fianco, apre quella stagione di rinnovamento letterario del suo salotto, frequentato da Manzoni, i fratelli Boito, Verdi, Praga[96], Carcano[97], Luigi Gualdo[98] e tanti altri nomi illustri[99]. Il carattere partenopeo riesce subito a fare breccia nel cuore della Maffei che gioisce per ogni successo del commediografo, perché di animo «gentile e buono che ispira simpatia a tutti», come testimoniano le sue lettere:

> *La Fanciulla* di Achille Torelli ebbe ieri sera successo favorevole, ha dei difetti piccoli e delle qualità vere, a quanto mi dissero. Torelli venne dopo la commedia, era contentissimo ed io più di lui, che sai quanto goda di

[94] A Riva del Garda, Andrea Maffei, presso la famiglia Lutti, diventa fervido animatore di quel salotto, riuscendo ad orientare e sostenere le doti musicali del giovane Vincenzo e quelle letterarie della sorella Francesca. Presso il Fondo Maffei-Lutti a Riva del Garda sono conservate lettere di Achille Torelli ad Andrea Maffei e di Achille Torelli a Francesca Lutti.

[95] Q. MARINI, *Carlo Tenca, la contessa Maffei, il rinnovamento della letteratura*, in *L'Ottocento di Clara Maffei*, a cura di C. Cappelletti, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2017, pp. 47-68; A. MONTI, *Una passione romantica dell'Ottocento. Clara Maffei e Carlo Tenca*, Milano, Garzanti, 1940.

[96] Torelli è probabilmente in questa occasione che entra in contatto con Emilio Praga. In una pagina manoscritta inviata da Torelli a Clotilde Patrizi, mentre parla di arte e di morale, racconta: «[…] Quindi Emilio Praga mi diceva: "Se il fine della Morale è la Sapienza infinita e la conseguissimo al di là di questa vita, il fine della Morale è la noia: per conto mio pianto, in Paradiso, Dio e Santi e me ne vado all'Inferno". Eravamo quella sera, a Milano, in casa della Contessa Maffei, e qualche signora inorridì […]», cfr. LP, ms. II.J. 4.34(1, A. TORELLI, *Dal volume L'Arte e la Morale*…, febbraio/marzo 1905, c. 12*r*.

[97] Giulio Carcano è un altro poeta stimato da Torelli, come dimostra una lettera del 1874 in cui Carcano invia a Torelli dei versi per una non precisata gentildonna a cui Achille deve destinarli. Cfr. LP, ms. II/9, Lettera di Giulio Carcano ad Achille Torelli, 10 luglio 1874.

[98] Anche Luigi Gualdo, nato negli stessi anni di Achille Torelli, è un frequentatore del salotto Maffei, amico di Eleonora Duse e affascinato dalla letteratura francese. Oltre a ciò, è noto che i due sono stati anche protagonisti di una disputa perché Achille Torelli con la sua opera *Matrimonio di un matto* viene accusato di plagio da Luigi Gualdo che aveva pubblicato a Parigi *Un mariage excentrique.* Per la vicenda cfr. C. R., *"Il matrimonio d'un matto". Nuova commedia di Achille Torelli*, «Il Fanfulla della domenica», 8 ottobre 1882 e BAT, *Scorse letterarie. Achille Torelli e Luigi Gualdo*, «L'Illustrazione Italiana», 22 ottobre 1882.

[99] Si può dedurre che Achille Torelli si inserisca tra i milanesi illustri già subito dopo il successo de *I mariti*, quando è già noto ai più, come dimostra la lettera di Leopoldo Marenco datata 1868: «Chiarissimo Sig. Torelli, ieri gli autori drammatici e i rappresentanti della stampa milanese vi invitarono a festevole banchetto per attestare affetto e riverenza al vostro ingegno. Io, forse il solo, non volli far parte. Perché la mia mancanza non sia da voi giudicata atto scortese o malevolo, sento obbligo di dirvi: non esserne stata a me tenuta parola; che solo ieri quattro ore prima del pranzo mi si mandava l'invito per bocca di un mio scolaro, figlio ad uno degli autori drammatici. Lo stimai fatto tardi. Dovevo supporre d'altronde che, fatto in quel modo, potessi, accettandolo, parere un intruso. Mi vedo, per vero, ben castigato del mio rifiuto dacché mi fu tolto conoscervi personalmente e, come gli altri, far omaggio al vostro ingegno», cfr. LP, ms. XV/71, Lettera di Leopoldo Marenco ad Achille Torelli, 11 gennaio 1868.

> queste feste, direi, artistiche, e poi Torelli è tanto gentile e buono che ispira simpatia a tutti[100].

Qui l'acclamato autore de *I mariti*, «preconizzato quale restauratore della commedia italiana»[101], ha l'opportunità di conoscere letterati, poeti, gentiluomini e nobildonne del tempo e proprio grazie alle parole di Clara Maffei, gentile amica del Manzoni, Achille Torelli, con grande emozione viene presentato al grande scrittore che, una domenica mattina, ricevendo il giovane napoletano nel proprio studio al pianterreno – dove soleva ricevere il Re Umberto e dove una volta ricevette lo stesso Garibaldi – andandogli incontro esclamò: «così giovane, e già così celebre!»[102]. Questi sono i giorni della gloria, ai quali seguono momenti di disillusione in cui, ancora una volta, si vede circondato da importanti figure e soprattutto molte illustri dame, come la poetessa Erminia Fuà-Fusinato, moglie del popolare Arnaldo, la sua vera «musa del conforto», la marchesa Teresa Visconti-Sanseverino che gli porta affetto quasi materno, «proteggendolo nei frangenti burrascosi d'una passione

[100] D. PIZZIGALLI, *La scomparsa di Manzoni*, in *L'amica. Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento italiano*, Milano, Bur, 2004, p. 216. L'affetto che nutre Clara per il suo Achille è testimoniato anche da un articolo comparso su «La Perseveranza» e riportato, senza data precisa, in appendice all'opera della Pizzigalli: «Le scriveva Achille Torelli, da Napoli, un suo buon amico, ricordandosi al suo affetto, rammentandosi con soavità delle belle serate, trascorse con lei, a Milano, due o tre anni prima. Subito la contessa si mise a parlarmi di Achille Torelli, chiedendomi di lui minutamente. […] E nel modo come le domande erano fatte, nella premura di certe frasi, nel tono della voce, nell'attenzione alla risposta, vi era un fluire di tenerezza amichevole, un'affettuosità quasi materna, il vero interesse dell'anima che non sa dimenticare l'amico, né per il tempo che passa, né per la grande lontananza» (*Dame Italiane. La contessa Clara di Dulcinea* da «La Perseveranza»). Ivi, p. 325.

[101] R. BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei*, cit., p. 300.

[102] R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici*, cit., p. 258 e F. GERACI, *Manzoni intimo visto da Achille Torelli*, «La sera», 21 giugno 1932 (poi ID., *Achille Torelli ospite del Manzoni*, «Roma della Domenica», 25 marzo 1934).

giovanile», donna Laura Visconti-Venosta, la marchesa d'Adda, Laura Salvaterra[103] e la duchessa Eugenia Litta Bolognini[104].

[103] Tanti sono i contatti milanesi che egli cita esplicitamente anche nella poesia *Una visita di commiato* nel raccontare la sua visita a Clara Maffei prima di partire per Napoli (cfr. il paragrafo IV.3.2 della tesi). Più volte torna, infatti, con malinconia sulla piacevolezza di quel soggiorno in compagnia di «consolatrici delicatissime, e consolatori sovrani», come «la poetessa Erminia Fuà Fusinato, moglie del popolarissimo poeta Arnaldo» (R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici*, cit., p. 259). Sempre Barbiera, fornisce una testimonianza diretta nel suo articolo citando una lettera dello stesso Torelli a lui indirizzata in cui si legge: «Avrei voluto rivedere la mia Milano; ma le tante persone che vi conoscevo non vi sono più, salvo la marchesa Teresa Visconti-Sanseverino e Donna Laura ora Visconti-Venosta, se Ella rivede codeste due gentilissime ed elettissime, baci loro la mano per me, e offra loro i due lavori che le mando; modestissime cose». Si nota ancora una volta, quindi, che oltre all'amicizia della contessa Clara Maffei, il Torelli aveva guadagnato la stima anche di altre donne, come la marchesa Teresa Visconti-Sanseverino, che «gli portò affetto quasi materno, e lo protesse nei frangenti burrascosi d'una passione giovanile», proprio lei che da «gentildonna milanese brillava per la marmorea dignitosa bellezza e per la suprema eleganza e cultura fine». La marchesa – aggiunge Barbiera nel suo articolo – è stata anche decantata da Emilio Praga in *Penombre*, «sperando far credere che i suoi pensieri salivano a lei: *Come una fila di cammelli / al limitar di mistica piscina*». Cfr. Ivi (*passim*). L'amicizia con la marchesa Teresa Visconti-Sanseverino è attestata dalle lettere che i due si scrivono anche quando i trascorsi milanesi diventano vaghi ricordi lontani: «[…] Come ricordo il tempo, ormai tanto lontano, che passaste a Milano, e l'entusiasmo suscitato dai vostri trionfi, e i subitanei vostri scoraggiamenti morbosi, dei quali io andavo così altera di ricevere le confidenze! Quante persone che primeggiavano in quel periodo lieto sono ormai scomparse, e quanti avvenimenti dolorosi pubblici e frivoli, hanno segnato fatalmente, i lunghi anni trascorsi!» (LP, ms. 189, Lettera di Teresa Visconti-Sanseverino ad Achille Torelli, 5 marzo 1902); e ancora: «Io serbo gelosamente una vostra fotografia che vi rappresenta giovane, pieno di vita e di speranze. Né, parmi, avrei caro di dover constatare in voi un mutamento qualsiasi. Le parole con cui rimpiangete Milano sono cortesi assai» (LP, ms. 190, Lettera di Teresa Visconti-Sanseverino ad Achille Torelli, 17 aprile 1902). Anche Torelli riserva parole affettuose alla cara amica: «Illustre Marchesa e non mai dimenticata amica. Non so dire l'impressione profonda, a un tempo malinconica e dolce, che mi hanno fatto le vostre care parole. Mi è parso di rivivere un momento di tanti anni fa, e rivedermi dinanzi alla mia, indubitatamente, più intellettuale e più nobile amica di Milano. Il quadro del passato si presenta, di quando in quando, alla mia memoria, e, in esso sono tante figure sparite o sbiadite: al giudizio di chi invecchia non resiste altro che la stima; e io fisso ora con lo sguardo della mente rare figure di quel quadro, che s'impongono alla mia venerazione. Mormoro, mirandole col pensiero, un "Sì, questo furono e sono veramente degne di memoria!". […] Quanto vorrei rivedere la mia Milano e più di Milano Voi e i pochissimi che rammentano ancora di me! Chi sa se mi sarà dato rivedere ancora il luogo dove fui tanto felice… e tanto vanitoso!» (LP, ms. 213, Lettera di Achille Torelli a Teresa Visconti-Sanseverino, 14 gennaio 1903).

[104] La duchessa Eugenia Litta Bolognini è ricordata per aver ammaliato molti uomini del suo tempo, tra cui lo stesso re Umberto I. Tra i letterati, invece, Arrigo Boito le dedica lunghissime lettere e versi in italiano ed in francese. Anche altri scapigliati ostenteranno ammirazione o addirittura amore per donna Eugenia. Fra questi Emilio Praga ed Achille Torelli. Per quest'ultimo secondo alcuni si parla di una passione in qualche modo corrisposta, stando a ciò che egli stesso racconta nei versi in *Una visita di commiato*. Tuttavia, la relazione non parrebbe aver avuto un esito felice per colpa di Eugenia, ed Achille riesce a superare il suo sentimento ed a spegnere la grande passione grazie all'amicizia sincera ed affettuosa della già citata marchesa Teresa Visconti-Sanseverino. Cfr. A. MASCHERONI, *Guerra e… battaglie – Amori e, amori*, in *La bella bolognina*, Milano, Greco e Greco,

Insomma, non solo le belle signore non si interessano che di lui, dimenticando i prediletti frequentatori di una volta[105], ma lo aiutano anche nei momenti di maggiore difficoltà, anche se la più sensibile di tutte continuerà ad essere Clara Maffei che pregherà, ancora una volta, il grande Alessandro Manzoni di compiere un gesto di generosità nei confronti del giovane sfiduciato, al quale offrirà il suo ritratto con dedica autografa. È lo stesso Torelli che racconta in una lettera indirizzata a Raffaello Barbiera, direttore de «L'Illustrazione Italiana», nonché suo devoto amico[106], che in tali condizioni di spirito, «costantemente ferito nell'amor proprio, e reso scettico sulla validità dei suoi sforzi», in partenza da Milano, dopo la caduta di *Triste realtà* nel 1871[107], va ad accommiatarsi dall'autore de *I Promessi Sposi* con il quale si sfoga:

> "Sono in troppi, sono uniti, sono forti, conviene inchinarsi a loro" – "No" – mormorò il Manzoni – "Tacere aspettando e, se è possibile, perdonando". E trasse dal cassetto un suo ritratto in fotografia e vi scrisse a piè alcune parole e quando me lo porse, io, povero ragazzo, avendo le lacrime che mi facevano nodo alla gola, mi slanciai a baciargli le mani. Le parole dicevano (e dicono): "Ad Achille Torelli, poc'anzi speranza e già onore del teatro italiano. Il povero originale Alessandro Manzoni. 1871"[108].

1999, pp. 121-124 e M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle élite femminili nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000, pp. 169-170.

[105] F. GERACI, *Manzoni intimo visto da Achille Torelli*, cit.

[106] Questo rapporto di amicizia è testimoniato anche da alcune lettere di Barbiera indirizzate ad Achille Torelli in cui si legge la nostalgia per i momenti vissuti insieme a Milano, ma anche l'immutata stima: «Io sono antico suo ammiratore e nel mio libro *Il salotto della contessa Maffei* e altrove, scrissi di lei e dell'ingegno suo singolare e dell'opera sua con devozione direi, poiché a me le opere d'arte ispirano sempre un senso di religiosa contemplazione. Più volte, qui a Milano, parlai di Lei colle gentilissime amiche donna Laura Scaccabarozzi, ora Visconti Venosta; nata d'Adda; e colla Marchesa Teresa Visconti – Sanseverino» (LP, ms. 85, Lettera di Raffaello Barbiera ad Achille Torelli, 12 novembre 1901).

[107] O. ROUX, *Achille Torelli*, in *Illustri italiani contemporanei. Memorie giovanili autobiografiche di Letterati, artisti, scienziati, uomini politici, patrioti e pubblicisti*, I, Firenze, Bemporad, 1908, pp. 414-415.

[108] In quel punto il vecchio cameriere di Don Alessandro venne ad annunziargli la visita di un vecchio signore francese, che portava casato famoso quanto quello dei Rohan e dei Montmorency. Don Alessandro gli fece la più cortese accoglienza; ma quando quegli cavò fuori la fotografia, pregandolo di apporvi una firma, Don Alessandro si tirò indietro, si negò, gentilmente, ma con accento così risoluto che l'altro, non essendo un gentiluomo per nulla, cessò dall'insistere. Restato io solo, con Don Alessandro, non osai parlare fino a quando egli non m'ebbe domandato perché tacessi. "Perché – arrischiai di dire – vorrei da un lato essere chiarito di una cosa, e dall'altro temo di essere indiscreto". "Dica pure", accennò egli con la sua solita, immensa benignità. "O perché ella ha offerto spontaneamente a me il suo ritratto con tanto di autografo, e poi si è negato ad apporre la firma a quell'altro?". Don Alessandro stesse proprio irrisoluto per un po' a pensarci su: "Spontaneamente del tutto no, perché me l'aveva suggerito a contessa Maffei; ed io mi son sentito il dovere di confortare con la mia qualunque autorità un giovane che crudelmente censurato potrebbe

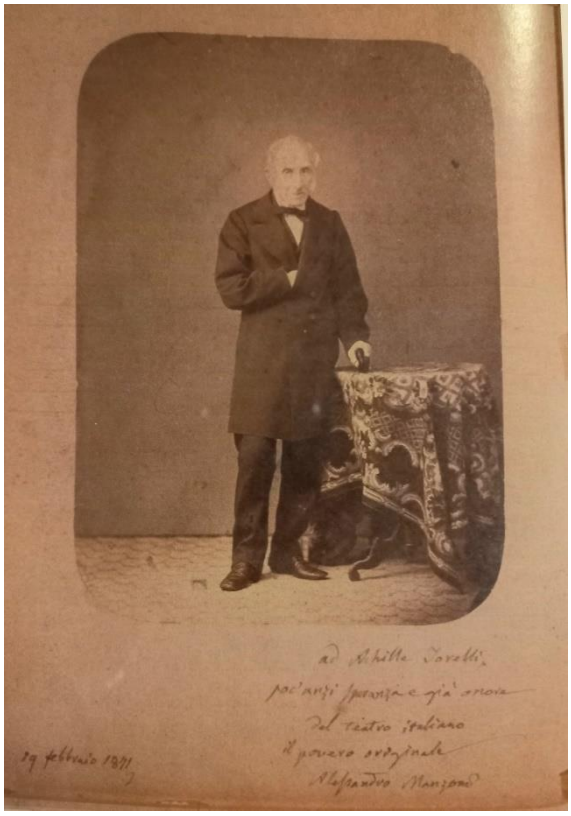


FIGURA 5. RITRATTO DI ALESSANDRO MANZONI CON DEDICA AD ACHILLE TORELLI (1871)

Questo gesto, come spiegato da Torelli, è sollecitato dalla contessa Maffei che, in un momento di abbattimento, mossa da quella sua tipica «amorosa premura»[109], cerca di sollevare il suo amico, grazie al confronto con un mito dell'epoca, ma non è per questo è meno sentito dall'animo del Manzoni.

Anche quando Achille non è più frequentatore assiduo di Clara Maffei, resta in contatto con Andrea che non si stanca di spostarsi tra Firenze, Milano, Venezia e la sua Riva del Garda[110]. Questo tra i tanti contatti di Torelli con uomini di cultura, è quello più affettuoso e più riverente, considerando che Andrea conosce Achille

avvilirsi; ed ho sentito di non dover apporre la mia firma a quell'altro ritratto per atto di vanagloria". Cfr. R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici,* cit., p. 260.

[109]«L'amore nelle donne intelligenti come la Maffei, rivolto più a consolare che non a far divampare passioni travolgenti, quella amorosa premura che suggeriva alla delicata e gentile contessa una parola, uno sguardo speciale quasi di intesa per ognuno dei frequentatori del suo salotto, va studiato a sua volta come un riflesso o come una integrazione di quella particolare tendenza dello spirito negli artisti e nei letterati, di quella particolare forma di poesia nel vivere, nel godere la vita e nell'essere o nel credersi infelici, che fece fiorire sulla bocca stessa degli artisti e dei letterati lombardi della fine dell'Ottocento la parola *scapigliatura*». A. MONTI, *Una passione romantica dell'Ottocento. Clara Maffei e Carlo Tenca*, cit., p. 33.

[110] *L'Ottocento di Andrea Maffei. Museo Civico di Riva del Garda*, Trento, Tipografia Temi, 1987, p. 30.

da quando è un fanciullo[111] e lo vede poi giovane artista alle prese con le sue sperimentazioni, apprezzandone le qualità artistiche e morali:

> […] Ho seguito con viva gioia i tuoi felicissimi successi nell'arte drammatica quasi tu mi fossi legato d'antica amicizia, e poi sei tanto giovane ed io tanto vecchio! Bisogna che il tuo ingegno, i tuoi modi e la tua modestia mi innamorassero. E la tua modestia fu sempre per me la pietra di paragone dei veri e sommi intelletti, perché coi mezzi dell'arte non arrivano mai a ritrarre quell'ideale che veggono in pensiero. Tu sei sulla retta strada, conosci il tempo tuo, ma porti con felicità meravigliosa i caratteri e le passioni nelle scene; e ti affidi assai più alla forza del dialogo, che a quegli effetti che vogliono anche strappare gli applausi, ma non lasciano alcun cenno di durabilità nell'arduo lavoro d'un dramma e d'una commedia. Penso all'ineffabile dolcezza dei tuoi parenti, perché s'io avessi un figlio pari a te mi crederei l'uomo più felice del mondo[112].

Ma Andrea Maffei è vicino al suo amico anche nei momenti di sconforto preoccupandosi per la sua sensibilità ferita e per le sue delusioni[113], riconoscendo

---

[111] Sul verso di una lettera a lui giunta da mittente ignoto, Achille Torelli appunta dei versi che Andrea Maffei gli ha dedicato: «Veggasi nel volumetto Diamante Le Monnier – Poesie del Maffei. Ad Achille Torelli. Allor che il padre tuo nella sua bella /Napoli a sé m'accolse, un fanciulletto /Baciai, d'una gentile al braccio stretto. / Era (la veggo ancor!) tua madre quella; / ed eri il bimbo tu. Se con favella / presaga a' due parenti avessi io detto: / "Al solco di Talia, fra noi negletto, / darò questo fanciul vita novella" / di folle io certo o d'irrisor la taccia / sfuggita non avrei… perché la scena / molti lusinga, ed ama un sol di mille. / Or ti sorride, t'accarezza, Achille; / però non ti fidar della Sirena, / e la fine d'Ulisse a te procaccio» (Cfr. LP, ms. 142, Lettera di un mittente sconosciuto ad Achille Torelli, 19 marzo 1914).

[112] LP, ms. XV/30, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 1° giugno 1869. Come già accennato, l'affetto che Andrea Maffei nutre nei confronti di Achille è dimostrato anche dai pensieri che gli rivolge nelle lettere a Vincenzo Torelli: «Bacia Achille per me e consiglialo di non affrettarsi di troppo nello scrivere pel teatro; così ne terrà sempre il primato, perché in lui, secondo il mio avviso, è più stoffa drammatica che negli altri scrittori viventi; e studi bene la forma, la quale è il suggello della durabilità; stile semplice, efficace, e lingua propria come sta in bocca ai toscani, scansandone però qui i modi non conosciuti nelle altre parti d'Italia» (Cfr. LP, ms. VIII*bis* 21(2, Lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Torelli, 6 giugno 1872).

[113] «Tuo padre mi scrive cosa di te che mi addolora, cioè che sei caduto in grande tristezza. Non me ne dice apertamente ragioni, ma me le fa indovinare: invidia e persecuzione di giornali; se le cagioni fossero queste, scusami, hai torto. Nessuno di questi signori che t'assalgono saprà comporre commedie del valore di una sola delle tue e molto meno quella triade bellissima: la *Fragilità*, *I mariti* e *Colore del tempo*, che io metto in cima alle altre. Rialza l'animo tuo, e innanzitutto non rispondere. Il silenzio è la loro morte, o rispondi con nuovi lavori che il pubblico, anzi l'Italia, te ne sarà grata […]» (Cfr. LP, ms. XV/38, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 30 settembre 1876) e «Caro Achille, or sei scorato e me ne duole, ma ti rialzerai d'animo, ne sono certo. Intanto guardati bene da mutar face! Mi spiego: tu scrivi la vera commedia, e tutte le critiche dei giornali del mondo non mi farebbero mutar di parere. Segui dunque così; il buon gusto può venir soffocato dalla moda, ma non ucciso; e il pubblico finalmente si stancherà di lavori, in cui l'esito fortunato sta nel falso […]» (cfr. LP, ms. IV/69, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 26 ottobre 1877), fino a quando anni dopo, elogiandolo per il successo de *La Margravia*, continua dicendo «Segui così, né ti

la sua grandezza affidandogli la rappresentazione di alcune opere come il *Ratcliff*[114] e l'*Almansor*[115], ed inserendolo anche nella sua cerchia di conoscenti – e di poeti soprattutto – tra cui emergono Giacomo Zanella e Vittoria Aganoor. Andrea Maffei, infatti, a Venezia, dove spesso è ospite dell'«ottima famiglia Aganoor» insieme a Giacomo Zanella – maestro di Vittoria, introdotto in quella famiglia proprio dal Maffei – si fa da tramite per rivolgere saluti e pensieri ai due da parte di Torelli, oppure gli ricorda di scrivere e dare sue notizie:

> Vi chiedo un gesto, l'illustre Giacomo Zanella, colpito da grave infermità di mente, per buona fortuna delle nostre povere lettere: so ch'egli ti scrisse, giacché ha di te tantissima stima, ma non ebbe risposta; e il suo silenzio quando noi ti accenniamo fa credere che ciò gli rincresca. Ora ti prego di rispondergli, ti sia, o non ti sia giunta quella lettera, e porterà piacere anche all'ottima famiglia Aganoor che ti vuol bene[116].

Proprio con Vittoria Aganoor – che tante volte parla di Torelli e dei suoi lavori con il suo maestro Zanella[117] – stringerà rapporti più stretti in seguito al

---

sconfortino le critiche dei maligni e degli invidiosi, e non risponder loro che col creare opere drammatiche pari a quest'ultima tua, benché le altre pure siano a lei sorelle; e, secondo me, della stessa bellezza» (cfr. LP, ms. VIII*bis*/24, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 28 agosto 1881).

[114] «La villana disapprovazione dell'arena Nazionale del *Ratcliff* la prima mi irritò, ma riflettendo poi da qual gente veniva, ne risi. […] Voglio tradurtene un brano della Nuova – libera – stampa viennese, ove sei con molto onore nominato: "Chi assistè di recente alla rappresentazione al Teatro A. Manzoni del G. *Ratcliff* di H. Heine (l'articolista biasimò prima alcune opere musicali tedesche mal eseguite) non avrà di certo motivo di appunti. Qual felice accordi in tutti di sapiente operosità. A. Maffei presentò nella sua traduzione un'opera veramente magistrale; Bellotti-Bon non risparmiò prove e denaro in questo dramma pericoloso. La celebre attrice Pia archi scelse il *Ratcliff* per sua beneficiata, Achille Torelli, l'applaudito autore de *I mariti*, s'affaticò per molti giorni al mettere nelle scene la difficile romanza fantastica con uno zelo, con un amore come fosse una figlia della propria musa. Nel corso della settimana ebbe il *Ratcliff* quattro repliche (furono cinque) presente un affollato, eletto, plaudente uditorio"» (LP, ms. IV/63(10, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 12 giugno 1875).

[115] «[…] Nei due mesi scorsi tradussi l'*Almansor*, l'altra tragedia dell'Heine: n'è strano il concetto, strana la forma, nondimeno opera d'un genio. Se ne avrai voglia, te la darò a leggere al nostro ritrovo in Milano» (Cfr. LP, ms. IV/74, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 25 dicembre 1875) e successivamente: «[…] potremmo (dirò meglio potresti tu) mettere sulle scene l'*Almansor*» (cfr. LP, ms. XV/44, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 18 febbraio 1876), e così per tutto il 1876.

[116] Cfr. LP, ms. XV/39, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 27 luglio 1876. La lettera a Torelli in realtà era arrivata e mostra quanta stima Zanella nutra per lui dal momento che gli apre il cuore ai ricordi passati e al presente promettendogli: «Allor ci vedremo: parleremo dei vostri studi; raddoppieremo le nostre avventure contro i colpi degli sciocchi e degli scellerati» (cfr. LP, ms. VIII*bis*/77, Lettera di Giacomo Zanella ad Achille Torelli, 25 maggio 1876).

[117] Cfr. V. AGANOOR, *Lettere a Giacomo Zanella (1876-1888)* a cura di A. Chemello, Venezia-Mirano, Eidos, 1996.

trasferimento della famiglia a Napoli[118], come si evince da alcune lettere dalle quali traspaiono sentimenti di affetto e stima reciproci:

> […] Gentilissimo amico, vedete? Ho messo da parte il *commendatore* e anche il *lei*. Ora ci si può dare una buona stretta di mano, senza guanti, e far le chiacchiere insieme da vecchi amici[119].

Come tanti altri affetti sinceri, anche Giuseppe Verdi – legato al Torelli sia dall'amicizia con il padre sia dalla comune frequentazione del salotto di Clara Maffei[120] – resterà sempre accanto al Torelli, legato a lui sia dall'amicizia paterna sia dalla vicinanza al salotto milanese, ed è per questo motivo che lui, così irsuto e lento nelle espansioni verso artisti, non smette di inviare al commediografo parole di sollievo e di nuovo incoraggiamento dal primo successo de *I mariti* fino alla sua nuova dedizione ai versi, passando per i momenti di sconforto: «[…] Per l'onore che n'avviene alla nostra Italia. Proseguite, proseguite, proseguite»[121]. Verdi,

---

[118] Sul decennio napoletano (1875-1884) di Vittoria Aganoor e sull'amicizia con Torelli cfr. G. GENOVESE, *Aganoor, Napoli. Ritratto della poetessa da giovane*, in *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli (1861-1943)*, a cura di E. Giammattei e E. Bufacchi, Napoli, Guida, 2018, p. 293.

[119] «Il lungo silenzio m'aveva messa in soggezione, ma che cosa non sapete voi farvi perdonare? L'idea di far veleggiare nel mare dell'eternità i vostri due autografi uniti, è così buona che non so dirvene la mia gratitudine che con una sola parola: grazie!» e riferendosi ad alcune sue poesie che Torelli vorrebbe leggere, continua «il *Mai* e *La vecchia anima sogna* ch'io credo tra le mie migliori» (LP, ms. 78, Lettera di Vittoria Aganoor ad Achille Torelli, 16 luglio 1897); in un'altra, l'Aganoor, scrive a Torelli parole piene di entusiasmo dopo la lettura della sua opera in versi, *Alla vita e alla sua parola*: «Illustre amico, voi mi scriveste un giorno: "Vi manderò una mia canzone se mi promettete di postillarla, se no, no". Che avreste voi fatto nel mio caso? Probabilmente quel che feci io: promisi che, forse pure con una sola parola, l'avrei postillata. Solo così potevo ottenere che me ne consentiste la lettura. La "parola" la scrissi subito, sul secondo foglio, valendomi d'un errore di copiatura. Il voto dunque è sciolto; ma se avessi dovuto dir tutto il mio pensiero sullo splendore del verso e l'idea altissima che informa questa canzone singolarissima, non mi sarebbero bastati dei volumi. Il mio giudizio non conta nulla, ma giacché voi, che mi giudicate con così eccessiva indulgenza, lo chiedete, io non posso che compendiarlo in questa preghiera: Pubblicate questa canzone e il pubblico giudichi. Vi stringo la mano. Vostra devotissima e affezionatissima Vittoria Aganoor» (LP, ms. XIV/2, Lettera di Vittoria Aganoor ad Achille Torelli, 19 settembre 1897); successivamente le attestazioni di stima di Torelli nei confronti dell'Aganoor si fanno sempre più frequenti e ciò inorgoglisce la poetessa a tal punto da affermare: «Che dirle poi del giudizio così indulgente ch'ella fa di me? Io ne sono vivamente orgogliosa, giacché quel giudizio è di Achille Torelli» (LP, ms. 80, Lettera di Vittoria Aganoor ad Achille Torelli, 30 dicembre 1900).

[120] Riferimenti ad Achille Torelli si rintracciano nella corrispondenza tra Giuseppe Verdi e Clara Maffei: «[…] Sono andato a sentire *I mariti*. […] Forse i contorni sono segnati un po' debolmente, i colori un po' sbiaditi, infine i caratteri incerti e fiacchi; ma l'orditura è giusta e lo scopo buono. Se vi sono difetti nei dettagli e nello scioglimento, bisogna perdonarli» (cfr. *A Clara Maffei, 29 luglio 1868*, in *Giuseppe Verdi. Lettere*, cit., p. 536) e «Lunedì andrò a sentire *Color del tempo* di Torelli» (cfr. *A Clara Maffei Milano 30 gennaio 1876*, ivi, p. 701).

[121] Cfr. LP, ms. XI/3, Lettera di Giuseppe Verdi ad Achille Torelli, 18 dicembre 1867 e cfr. L. D'AMBRA, *Tre lettere di Giuseppe Verdi*, cit.: «Giuseppe Verdi ha assistito ad una rappresentazione e, come tutti, ha battuto le mani. Il giovane autore – peccato non essere in teatro proprio quella sera!

infatti, già poche settimane dopo il successo de *I mariti* è consapevole del fatto che il giovane Achille potrebbe inciampare nelle insidie della gloria e, in una lettera al padre Vincenzo, lo mette in guardia, col suo fare premonitore:

> Non lo gonfino le lodi, né lo spaventino i biasimi. Quando la critica, anche la più onesta, gli si parrà davanti, tiri sempre dritto. La critica fa il suo mestiere: giudica e deve giudicare secondo norme prestabilite; l'artista deve scrutare il futuro, veder nel caos nuovi mondi, e se nella strada nuova vede in fondo un *lumicino*, non lo spaventi il buio che l'attornia; cammini, e se qualche volta inciampa e cade, s'alzi e tiri dritto, sempre[122].

Una premonizione, quella che porterà Verdi ad immaginare Torelli in bilico tra la volontà di creazione e lo sconforto per il dissenso del pubblico, che sarà poi un continuo ammonimento a non arrendersi di fronte alle difficoltà. Giuseppe Verdi, infatti, sosterrà Torelli per tutta la vita, senza smettere di rinnovargli l'invito a scrivere e a «fare il suo mestiere», così come si legge ancora in una lettera datata 12 giugno 1881, inviata da Giuseppe Verdi ad Achille, dopo aver ricevuto in dono due preziosi suoi volumetti:

> Voi, che siete ancora giovane scrivete, scrivete, scrivete. Non badate al pubblico. Fate voi il vostro mestiere: Lui faccia il suo. Si sa bene che il pubblico non va mai in Teatro per ammirare. *Divertirsi* è la sua parola, parola odiosa per un autore. Comunque sia, non lasciate mai al Pubblico il tempo di abbandonarsi all'ilarità, se a poco a poco lo tirerete a voi. Ben inteso, che questa è *teoria buona per quelli che hanno stoffa d'artista, come avete voi*[123].

Tra i soggiorni nelle altre città italiane, sicuramente degni di rilievo sono i contatti con personalità dell'ambiente bolognese, sebbene questo aspetto, in un

– è venuto a saperlo. Corre subito all'albergo. Scrive per ringraziare. Ha veduto Manzoni. Chiede il permesso di andare a Sant'Agata. Gli rispondono d'esservi aspettato a braccia aperte. Ci corre. A memoria della meravigliosa giornata chiede a verdi due ritratti: uno per sé e uno per suo padre e commenta poi anche la bellezza dei versi di Torelli».

[122] Cfr. *A Vincenzo Torelli, 23 dicembre 1867*, in *Giuseppe Verdi. Lettere*, cit., pp. 526-527.Verdi anche in una lettera a Clara Maffei osserva l'accanimento del pubblico nei confronti di Torelli: «Da qualche tempo tutti danno addosso a questo povero Torelli, ma non mi sorprenderebbe che avesse ragione lui. Quando un artista si permette da giovine prima dei trent'anni d'avere due o tre successi, si può esser sicuri che il Pubblico se ne infastidisce dopo, gli fa dispetto che questo ragazzaccio gli abbia strappato qualche applauso e coglie la più piccola occasione per mostrargli il suo sprezzo. Se l'artista ha forza d'affrontare questa *corrente* e d'andar diritto per la sua strada, arrivato sulla quarantina, è salvo. […] L'autore può aver genio, talento, sapere finché vuole, non importa: è una lotta che non finisce che colla vita (bella consolazione per un autore!) ma non cadrà, se sarà armato di una buona corazza d'indifferenza, e di convinzione. Guai se ha *paura*. La paura è la rovina dei nostri artisti. Tutto quello che si produce ora è figlio della paura». *A Clara Maffei, 30 gennaio 1876*, in *Giuseppe Verdi. Lettere*, cit., pp. 701-702.

[123] D. PETRICCIONE, *L'opera che Verdi doveva dare a "S. Carlo" e che non fu mai data*, «Roma della Domenica», 17 maggio 1936.

primo momento non sembra emergere, perché minori sono le fonti che attestano la presenza di Torelli in quel contesto. Sicuramente è rilevante la presenza di poeti quali Guerrini, Panzacchi e lo stesso Carducci, che probabilmente spinge Torelli ad avvicinarsi all'editore bolognese Nicola Zanichelli, al quale, dopo aver affidato la sua raccolta di poesie *Schegge*, consegnerà anche altri lavori, tra cui opere teatrali, romanzi e saggi. Se per quel che riguarda il periodo della pubblicazione di *Schegge* si sa che Torelli non riesce ad essere di persona a Bologna, come testimonia il fitto carteggio con l'editore, anche a causa dei suoi impegni come Preside di Liceo, per quel che riguarda gli anni seguenti – ci si riferisce agli anni Ottanta ma anche ai primi anni del Novecento – e quindi gli altri lavori, è sicuramente più presente tra le amicizie bolognesi[124].

I.7. *L'Uomo mancato*: la vicenda alterna «delle rose e delle spine»

Negli anni immediatamente successivi al suo successo, Torelli sembra adagiarsi sul clamore che quella commedia ha portato con sé, rimproverato persino

[124] Torelli è a Bologna nel 1874 quando denuncia scrivendo una lettera a diversi giornali, la stampa clandestina di molte sue opere. Si legge ad esempio su «L'occhialetto»: «mi viene commessa un'azione che non ha nome; cioè che ne ha uno ben definito dal Codice penale. Un ignoto editore ha stampato clandestinamente le mie commedie, spogliandomi così del poco frutto, dell'unico risparmio di dieci anni di lavoro. Alcuni amici mi avevano già avvisato di aver visto stampato alla macchia la *Missione di una donna*, la *Verità*, i *mariti* quando ieri giunsi finalmente a procurarmi un esemplare di quest'ultima commedia, talmente deturpata, che non so dire se l'ignoto editore sia più stolto o più ladro; di guisa che non è tanto il danno, quanto la vergogna che me ne viene. […] Nel porgere querela all'illustrissimo commendatore Madredi procuratore generale del Re a Bologna, io prego tutti i giornali italiani a pubblicare questa lettera, perché essi mi aiutino a rendere minore il mio danno; sia intimorendo gli spacciatori dell'edizione clandestina, sia avvisando le autorità d'ogni luogo; le quali sono in dovere di procedere d'ufficio, trattandosi d'un furto come qualunque altro. […] Bologna 10 ottobre 1874» (Cfr. «L'occhialetto», 22 ottobre 1874, II, 43) ed è a Bologna sicuramente nel 1881 quando parla al Maffei de *La Margravia* e de *I Rosellana*, ma soprattutto quando afferma ormai convinto: «Non mi curo più di nessuno che mi attacchi e non leggo i giornali né favorevoli né contrari; tiro ormai diritto per la mia vita e se Dio mi darà la salute… La mia penna mi darà commedie» e, a dimostrazione del fatto che in questi anni è già stato in contatto con molti frequentatori di altri ambienti culturali, fa menzione ad un suo soggiorno trascorso a Firenze e un futuro previsto a Milano, cfr. Biblioteca Comunale di Riva del Garda (Trento) – Fondo Maffei-Lutti (da ora in poi FM), MA-53, ms. 63/08, Lettera di Achille Torelli ad Andrea Maffei, 29 agosto 1881. Per quel che riguarda più da vicino le amicizie bolognesi, si può far riferimento ad Enrico Panzacchi, a cui dedica anche una poesia presente in *Schegge*, *Corda monotona*, e che viene citato nel carteggio con Zanichelli più volte come punto di riferimento. Si può pensare anche a dei contatti tra Torelli e Olindo Guerrini, come dimostra una lettera in cui quest'ultimo parla al letterato napoletano di alcuni suoi versi scritti per esser musicati (LP, ms. 3353, Lettera di Olindo Guerrini ad Achille Torelli, 5 giugno 1901). Infine, si deve menzionare Giosuè Carducci, al quale Torelli annuncia addirittura la sua conferenza a Bologna in cui ha intenzione di parlare della sua poesia (Cfr. Casa Carducci, Cart. CXI, ms. 4, Lettera di Achille Torelli a Giosuè Carducci, 12 marzo 1902). Non è possibile avere riscontro sulla presenza di Carducci a quella conferenza, ma è possibile leggere quanto Torelli ha promesso nel volume *L'arte e la morale.*

dal Bellotti-Bon che, riferendogli alcune voci udite a Firenze, si preoccupa per il futuro del giovane commediografo che mostra di non avere fretta nel proseguire:

> Fai molto male, e te lo dico nel tuo interesse, non nel mio a non far nulla in quest'anno… […] si dirà che sei svanito e ti dimenticheranno. L'altro giorno ho sentito dire io a Firenze…dove mi trovavo… "Torelli si è di già esaurito… dopo *I mariti* non scrisse più nulla!". Feci osservare a questo Signore che non era passato un anno dacché erano dati *I mariti* ed egli in aggiunta "è un secolo per un giovine che ha avuto un successo simile! Un altro che avesse fecondità ne avrebbe scritto almeno due!". Eccoti l'opinione pubblica[125].

In realtà, se questo comportamento dell'autore può essere giustificato con la paura di ricominciare è del tutto comprensibile, dal momento che, una volta ripreso il suo cammino, il giovane che a soli ventisei anni si è visto il mondo ai suoi piedi, si accorge che quei momenti di gloria inevitabilmente sarebbero durati ben poco. Non tardano, infatti, a sorgere i primi dissensi nei confronti di colui che resta impresso nella memoria collettiva come l'«autore de *I mariti*», commedia che oscura le successive e diventa «un mostro» che divora «tutte le altre sue creature» – come confessa ad un giornalista francese che va a fargli visita nella casa di Via Toledo[126] – e che «lo escludeva dalla schiera degli autori militanti, perché soverchiava, schiacciava, annullava ogni suo nuovo tentativo»[127]. Probabilmente – come ha scritto Marco Praga all'indomani della sua morte – avrebbe potuto godere di qualche momento di gioia se avesse saputo dire a se stesso: «Sono l'autore dei *Mariti* e non mi riuscì di far altro che valesse; ma che importa? Segno una data nella storia del teatro italiano, e il mio nome vi rimarrà indelebilmente scritto»[128]. Invece, dolendosi «della matrigna incuria dell'Italia per i figliuoli più degni; usciva in escandescenza per ogni aspirazione delusa» senza trarre dal suo lavoro neppure l'agiatezza, ma solo un «furore subitaneo» che conduceva alla «minaccia senza domani: "Vedranno chi è Achille Torelli!"»[129].

---

[125] LP, ms. II.J.III 23/11, Lettera di Luigi Bellotti-Bon ad Achille Torelli, 20 ottobre 1868.

[126] E. GRASSI, *La vita e l'opera di Achille Torelli*, in *Teatro scelto edito ed inedito*, cit., p. XVII. A riguardo si può leggere anche lo sfogo di Torelli nella lettera indirizzata a Ferdinando Martini anni dopo, ma sempre con la stessa consapevolezza dell'infelicità della sua parabola artistica all'indomani del grande successo: «Quando non ci sarò più, i critici strazieranno la mia memoria come hanno straziato la mia vita! Ecco che la *Tribuna* e la *Stampa*, mentre più io mi nascondo e mi rannicchio, gridano che è tutta roba da buttar via quello che ho scritto dopo *I mariti.* Almeno mi lascino morire in pace! Non una voce (a cominciare da quella del Croce) che si levi a dire che ho fatto qualche altra cosa dopo *I mariti*», cfr. BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27/1, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 1914.

[127] R. SIMONI, *Achille Torelli*, «Corriere della Sera», 1° febbraio 1922.

[128] M. PRAGA, *Achille Torelli. La fine dello sciopero*, «L'Illustrazione Italiana», XLIX, 8, 19 febbraio 1922, p. 225 (poi in ID., *Cronache teatrali 1922*, Milano, Treves, 1923, p 34).

[129] Ibidem (*passim*).

Ciononostante, successivamente vengono alla luce altre commedie, come *Fragilità*, *La moglie*[130], commedia in tre atti dedicata a Maria Bellotti-Bon e interpretata da Adelaide Tessero, e *Nonna scellerata*[131], dedicata ad Adelaide Ristori, ma anche alcuni proverbi come *Non si scherza con l'amore*, ma non reggono lo scontro con i dissensi che stanno sorgendo in quegli anni verso l'arte torelliana.

Negli anni Settanta scrive *La scuola degli artisti*, atto unico mai rappresentato dal quale più tardi Torelli ne avrebbe ricavato la commedia *Scrollina*, e vede la messa in scena di altre commedie come *Triste realtà*, che «ha le scene d'intima vera poesia»[132], dedicata poi a sua madre, morta in quell'anno («Qualunque parola profana il sentimento per una madre morta»)[133]. Infine, si

[130] La critica, intorno a *La moglie*, notò che essa era fatta per scrivere una grande parte per la Tessero, e che la commedia risentiva di questo sforzo, come contenente d'un tema obbligato, e cominciarono i dissensi. Una grande attrice, senza dubbio, può salvare, ma può anche perdere un autore. Il decennio che, oramai, per consenso unanime, 1860-1870, nella storia del teatro nostro, s'intitola a Torelli, ha per punto di arrivo precisamente *La moglie*. Cfr. G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, cit., p. 185.

[131] Fulminante fu la critica di Verdinois, che, spostando una semplice virgola, così scriveva: «Nonna, scellerata commedia di Achille Torelli». Cfr. R. SAVIO, *Indice Bio-Bibliografico*, in *Achille Torelli nei documenti della Biblioteca nazionale*, cit., p. 23.

[132] S. GAETANI, *Achille Torelli*, in *Apud Neapolim*, cit., p. 48.

[133] Torelli era molto legato a sua madre, Maria Anna Tomasi di Lampedusa. A lei era solito dedicare poesie – ora presenti in carte sparse – e lettere molto affettuose: «Carissima madre, oggi che ci rammenta il vostro giorno onomastico da figliuolo obbediente vi fo i miei auguri per cento anni ancora più festivi di questo. Ringraziandovi di quanta cura mettete per istruire il nostro intelletto, e di più nello incamminarci nel buon sentiero, non saprei esprimere il gaudio che ho nel cuore e tutto ciò che esso vorrebbe manifestare» (Proprietà Torelli, Lettera di Achille Torelli a Maria Anna di Tomasi di Lampedusa, s.d.). La madre di Torelli muore nel settembre 1871 e subito arrivano lettere di condoglianze che fanno emergere il dolore del poeta, come quella inviata da Leopoldo Marenco, Adelaide Ristori, Paolo Ferrari, tutti pronti a consolarlo invitandolo a trovare conforto al dolore con la dedizione all'arte: «Cerca i conforti dall'arte, cioè nel bene che puoi fare all'Umanità di cui Ella fu bella parte e in mezzo alla quale continuerà a venirti a fianco, sebbene in forma invisibile» (LP, ms. VIII*bis*/28, Lettera di Leopoldo Marenco ad Achille Torelli, 18 settembre 1871) o ancora «Conoscendo l'adorazione più che l'affetto che portavate a quella angelica madre, mi faccio il quadro più desolante dello stato in cui dovete trovarvi! E per l'immensa affezione che tutti vi portiamo siamo in mille angustie per la vostra salute. Parole di conforto non esistono in faccia a tante sventure, e solo vi dirò che sono convinta che quell'anima Santa intercederà da Dio perché vi conceda la forza necessaria a non soccombere al crudele distacco e v'ispirerà quella rassegnazione di cui abbisognate per conservarvi a chi vi ama ed alla patria che aspetta da voi nuove gemme che arricchiscano il Teatro Nazionale» (LP, ms. XVI/37, Lettera di Adelaide Ristori ad Achille Torelli, 27 settembre 1871) e «Ebbene, mio buon Achille, noi abbiamo una gran consolatrice: l'arte nostra – bada non ti dico una frase volgarmente sentimentale, ti dico una cosa santa, vera, seria. Un figlio non si consola, no, della madre perduta *pensando all'arte*; ma un figlio si consola consacrando un'opera d'arte al suo caro ricordo; chiedendo a questo ricordo un motto, un pensiero, che perpetuando il ricordo in un'opera d'arte diventi il più bel monumento pel suo caro perduto; monumento uscito dal suo cuore, dalla sua testa. È una gran gioia il dire: finché duri il culto delle cose gentili si saprà che io facendo questa mi ispirava agli insegnamenti o agli esempi di mia madre! E tutti dovranno dire: che egregia madre doveva essere!» (LP, ms. VIII *bis*/141, Lettera di Paolo

giunge all'opera andata in scena nel 1872, al Teatro Apollo di Venezia, dal titolo emblematico *L'Uomo mancato*. L'opera non ha successo e il Bellotti-Bon definisce *L'Uomo mancato* un uomo «definitivamente morto», con riferimento al destino del commediografo e Torelli se la prende per il profondo motivo autobiografico che lo avvicina al protagonista a cui fa pronunciare parole di accusa contro il pubblico:

> Pei giovani nessuna condizione più difficile che di trovarsi al domani di un grande successo, appena è sul piedistallo la gente si pente di avercelo messo, e lì comincia una lotta accanita feroce: *discendi*![134].

Da Torelli il pubblico e la critica esigono per ogni nuova opera un nuovo capolavoro, infatti, come conviene anche Benedetto Croce, «la critica si dimostra

---

Ferrari ad Achille Torelli, 29 ottobre 1871), altre sono quelle inviate dai coniugi Verdi e da Clara e Andrea Maffei (quest'ultimo in una lettera a Vincenzo Torelli scrive: «Dal dolore di tuo figlio mi figuro il tuo, né ardisco sperare che la mia parola possa esserti di conforto. Lo sarà forse il tempo, non però vicino, perché la memoria di quella egregia donna potrà bensì raddolcire la perdita, attenuandola mai», cfr. LP, ms. VIII*bis*/21(1, Lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Torelli, 11 febbraio 1872. Lo stesso Maffei le dedica anche una poesia, in cui non perde occasione per celebrare la gloria di Achille: «Felice in vita e in morte! amor ti chiuse / col suo bacio divin quelle pupille / che forse avea di lagrime soffuse / la gloria del tuo caro Achille», cfr. LP, ms. VIII*bis*/22, Lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Torelli, 27 maggio 1872). Lo stesso Torelli scrisse a Clara Maffei: "Cara Amica mia, voglio che diciate a Manzoni che mi vuol bene, che io ho perduta mia madre, perché soltanto a sapere che Egli lo saprà, sento che ne sarò confortato!». Biblioteca Nazionale Braidense, Milano (da ora in poi BNB), Fondo manzoniano, Manz. B. XXVIII ms. 32, Lettera di Achille Torelli a Clara Maffei, 17 settembre 1871.

[134] S. GAETANI, *Achille Torelli,* in *Apud Neapolim,* cit., p. 47. Sempre Barbiera ricorda: «*L'uomo mancato* è una rappresentazione procellosa, dopo la quale, il commediografo dovette sostenere fra le quinte, al cospetto degli attori, n vivacissimo conflitto con Bellotti-Bon, giudicante come morto definitivamente morto quel pover'uomo mancato. Non si poteva ripetere neppure la solita formula pietosa "successo di stima" che voleva sempre dire "fiasco impagliato". Achille Torelli, dopo sforzi disperati, ottenne dal Bellotti-Bon che, nella sera successiva, l'uomo mancato fosse ripetuto, ma riveduto e corretto. Il Torelli, che aveva le fiamme al viso, si pose quella notte affannosamente all'opera: colpi di forbici qua, colpi di forbici là, rappezzi, ricuciture; e la commedia fu ripetuta davanti a un pubblico scarso e diffidente. L'esito fu glaciale. Ebbene, quella sfortunata commedia racchiudeva un significato autobiografico che stringeva il cuore. Nell'uomo mancato, il Torelli aveva raffigurato se stesso. Si trattava d'un giovane artista, un pittore, balzato d'un tratto dall'esaltazione alla geenna. Egli aveva dipinto un capolavoro, ammirato, ammiratissimo, dagl'intelligenti e dalle turbe. Il pittore, come lord Byron, e come… Achille Torelli, s'era coricato quasi oscuro, e s'era svegliato celeberrimo […]». R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici,* cit., pp. 258-259. In una lettera a Torelli, Barbiera in risposta ad una lettera definita "autobiografica" che probabilmente sarà servita per pubblicare notizie sul poeta napoletano, afferma: «La sua lettera, illustre Torelli, è meravigliosa. È una pagina autobiografica, della quale farò tesoro. Essa mi ricorda una sua commedia, che vidi a Venezia la prima sera e che volli rivedere alla seconda rappresentazione con sue modificazioni e tagli: *L'uomo mancato*. Come ricordo il povero Salvadori nella parte del pittore che lacera il suo quadro! Come ricordo le sue parole su coloro che vogliono gettar giù l'artista dal piedistallo dove poco prima l'hanno collocato!...Tutto ricordo: forse queste memorie le formano dolore, illustre gentile Amico (mi conceda questo nome); ma esse Le provano almeno com'io più dai primi miei anni, segua le orme del suo nobile lavoro», Cfr. LP, ms. 86, Lettera di Raffaello Barbiera ad Achille Torelli, 11 dicembre 1901.

assai sciocca cosa quando all'apparire di un'opera d'arte procede pressappoco come se il suo autore abbia aperto una fabbrica di oggetti d'uso e promesso di soddisfare per anni ed anni le richieste dei clienti col fornire sempre il medesimo tipo»[135].

Ciò dimostra che forse non si era sbagliato chi gli aveva detto, all'indomani del successo de *I mariti*: «Avete cominciato dove gli altri finiscono». In effetti, il momento di gloria è giunto per lui troppo in fretta, catapultando il giovane artista di colpo nell'Olimpo della grande arte senza, senza che avesse ancora maturato i presupposti per conservare il livello artistico, così che il terreno del successo si trasforma ben presto in «un insidioso strato di sabbie mobili che tanto più in fretta lo inghiottiva, quanto più lui si agitava e urlava il suo sdegno contro una critica impietosa ma anche prevenuta»[136].

Tuttavia, non si dà per vinto e con tenacia ammirevole continua a scrivere, mostrando la sua capacità di spaziare tra un genere e l'altro: tra il 1873 e il 1874 scrive *La fanciulla*, *Chiodo scaccia chiodo*[137], *La contessa di Berga* (diventata poi *Lo schiaffo d'una morta*[138]), *I derisi*[139] e *Una corte nel secolo XVII*, nel 1875, grazie al lavoro del Torelli, viene messa in scena, nella sede della Società Filarmonica a Napoli, la prima del lavoro di Giuseppe Giacosa *Una partita a scacchi*[140],

[135] «Sicché, trattando a questo modo gli artisti come meccanici e industriali, rifiuta sgarbatamente ciò che non risponde al primo campione, e a ogni oscillazione a ogni cambiamento è pronto a dichiarare fallito l'imprenditore, e ritira finanche i primi elogi prodigati quasi le fossero stati strappati per inganno da persona che non ne era degna». Cfr. B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX, XII. Paolo Ferrari. Achille Torelli*, cit., p. 272 e ID., *Achille Torelli*, in *La Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, I, cit., p. 340.

[136] S. GAETANI, *Achille Torelli*, in *Apud Neapolim,* cit., p. 47.

[137] «Con *Chiodo scaccia chiodo* il successo fu grande… quando cadde *La fanciulla* egli usciva a metà spettacolo dal teatro, e ridendo fragorosamente diceva ad un suo amico: "Vado al ballo, non capiscono niente"». Cfr. F. VERDINOIS, *Achille Torelli*, in *Profili letterari napoletani di Picche,* cit., pp. 61-61.

[138] Per l'opera vd. il paragrafo III.5 della tesi.

[139] Un altro episodio che vede protagonista Federigo Verdinois è l'insuccesso de *I Derisi*, per il quale accenna ad una "parabola discendente" torelliana. A questo giudizio Torelli risponde con un duro epigramma: Ben tu dicesti, il mondo è fatto a scale; / v'è chi scende e chi sale, / chi va nel fondo e chi poggia alle cime. / Dal piedistallo mio che tu discalzi / Io scendo, e tu sublime / Con le orecchie t'innalzi». D. PETRICCIONE, *Onoranze all'autore de "I mariti". Achille Torelli,* «Comoedia», 15 ottobre-15 novembre 1930, VIII-IX, p. 18.

[140] «Achille Torelli dirige l'opera del collega, e presenta il poeta piemontese alla Società Napoletana, che il Duca di San Cesario, presidente della Filarmonica, raccoglie nei principeschi saloni di Palazzo Cassano. La festa è splendida e si racchiude in una data storica del teatro italiano», cfr. G. DI MARTINO, *Achille Torelli,* cit., p. 186. Giacosa sarà sempre grato a Torelli, ammettendo che è grazie a lui che la sua opera riesce ad emergere a teatro: «[…] Se l'accesso al Teatro mi riuscì facile lo devo in gran parte a te che dai silenzi dell'Antologia hai dissotterrato la Partita a scacchi e l'hai messa all'onore del mondo al quale senza di te, sarebbe forse ancora sconosciuta […]» (LP, ms. VIII*bis*/17, Lettera di Giuseppe Giacosa ad Achille Torelli, 22 dicembre 1881). Successivamente, quando Giacosa, si trova a Napoli per mettere in scena *Il più forte*, ancora una volta rievoca quei momenti con sincera riconoscenza: «[…] Non dimentico che tu fosti il mio primo introduttore sulla scena italiana quando tenesti a battesimo col tuo nome glorioso, la mia opera giovanile *La partita a*

successivamente va in scena al Teatro Valle di Roma *Colore del tempo*, *Triste passato* al Teatro Alfieri di Firenze, fino ad arrivare alla sceneggiatura del *Ratcliff* dello Heine, tradotto dal tedesco dall'amico Andrea Maffei, che, messa in scena al Manzoni di Milano dal Bellotti-Bon, registra un esito disastroso[141].

Successivamente matura anche altre esperienze, come la presidenza del Liceo Domenico Cirillo a cui si dedica con «la passione che poneva in ogni cosa che riguardava la preparazione morale e culturale della gioventù»[142] o la partecipazione al Circolo Filodrammatico "Carlo Goldoni", con sede in piazza San Ferdinando n. 48 e avente anche un suo periodico, diretto dal Verdinois, «Il Corriere del Mattino Letterario» che dimostra l'importanza, nel circuito di scambio tra istituzioni associative e organi di stampa a favore del riassetto culturale della città, del meccanismo di gemmazione circolo-giornale che origina la Terza Pagina[143]. In questi anni, trova quindi nuovi impegni, dice di averla finita con il teatro e di non voler essere più un autore drammatico («Fa il dispettoso con Talia, e Talia lo richiama sorridendo fra le sue braccia»[144]), ma mostra ancor di più il suo lato

scacchi» (LP, ms. 3383, Lettera di Giuseppe Giacosa ad Achille Torelli, 6 aprile 1905). Personè a questo proposito scrive: «Torelli s'era incontrato con Giacosa a Torino non so bene, o a Milano. Gli aveva fatto ascoltare Giacosa quell'atto unico in versi martelliani, che da una vecchia cronaca del milletrecento aveva saputo il poeta piemontese ricavare, scrivendo una di quelle opere di teatro, destinate ad immancabile successo. Torelli aveva telegrafato a Napoli di attendere la sua venuta, di non prendere impegni, perché veniva a portare il lavoro che avrebbe accontentato tutti. Il commediografo illustre riconosceva nel giovane artista un collega valoroso e nel lavoro la affermazione di un eletto scrittore di teatro. Giacosa aveva già iniziato con *Acquazzoni in montagna* il suo cammino artistico, che culminò poi, molti anni dopo, con quella bellissima opera d'arte che è *Tristi amori*. Quando Torelli strinse amicizia con lui, dopo la lettura de *La partita a scacchi*, e dopo che, messa in iscena da Torelli, aveva suscitato tanti lusinghieri consensi, con un ininterrotto seguito di successi su tutti i palcoscenici d'Italia». L. M. PERSONÈ, *Tre gloriosi commediografi e un grande musicista*, cit.

[141] A questo proposito il Maffei rincuora l'amico Torelli con una lettera in cui riferisce dei giudizi lusinghieri della stampa viennese, sia per la traduzione del testo, sia per l'ottima sceneggiatura, opera di quel Torelli «applaudito autore de *I mariti*, che si affaticò per molti giorni a mettere sulle scene la difficile romanza fantastica con uno zelo, con un amore come fosse figlia della propria musa». Cfr. LP, ms. IV/63(10, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 12 giugno 1875.

[142] Cfr. E. GRASSI, *La vita e l'opera di Achille Torelli*, in *Teatro scelto edito e inedito*, cit., p. XX.

[143] Le poche e sparse notizie reperibili sulla stampa dell'epoca informano i lettori che il fondatore «sotto il modesto aspetto di offrire ai suoi soci (autori e artisti drammatici) un geniale convegno, promuovendovi tra i medesimi cordiali relazioni, tende massimamente allo scopo di unire le forze disperse dei molti che all'arte drammatica danno opera, tanto in Napoli, quanto in tutta Italia». Cfr. N. RUGGIERO, *«Per entrare in comunicazione con l'Europa civile». De Sanctis* Nation-builder, in *Una capitale del XXI secolo. La cultura letteraria a Napoli tra Europa e Nuova Italia*, cit., p. 68.

[144] «Dice di averla finita col teatro, nessuno sentirsi meno di lui autore drammatico; contentarsi di dare alle stampe le commedie già scritte, ripulirle, limarle, metterle in libreria e starsele a guardare; non voler più affrontare i giudizi di un pubblico volubile e di una critica regionale e pregiudicata; cedere innanzi alla guerra ostinata che gli si muove da tutte le parti. […] vede nemici dappertutto, eppure nessuno autore è stato più esaltato, né c'è critico in Italia che possa dire veramente di avergli fatto guerra». F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani di Picche*, cit., p. 63.

«sentimentale»[145] nel volume di poesie, *Schegge*, pubblicato a Bologna presso Zanichelli nel 1878. Il riscontro internazionale, invece, viene dimostrato dall'invito a partecipare al Congresso di Parigi, presieduto da Victor Hugo, insieme agli «stranieri più autorevoli», come emerge dalla lettera di Edmond About inviata a Torelli da Parigi l'11 aprile del 1878[146]. In quello stesso periodo, la vita pubblica e la privata si mescolano e si viene a conoscenza di un matrimonio meditato ma non celebrato, come si evince dal carteggio con Andrea Maffei, a cui rivela tutti i suoi dubbi[147].

Gli anni successivi sono quelli che lo vedono impegnato, dopo l'esperimento poetico, negli ultimi tentativi di risollevare la sua arte teatrale con i cinque atti di *Mercede*, *La duchessa don Giovanni* che diventerà in seguito *La vittima*, la commedia in tre atti *La Margravia* e *Scrollina*[148], commedia in tre atti,

[145] *Achille Torelli*, in *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, diretto da A. DE GUBERNATIS, cit., p. 998.

[146] «Egregio signore, il comitato della Società dei Letterati di Francia ha preso l'iniziativa di un Congresso letterario internazionale che si terrà a Parigi durante l'Esposizione Universale. Il Governo della Repubblica ha dato la sua approvazione a questo progetto e ha messo una sala di uno degli edifici dello Stato a disposizione del Congresso. Victor Hugo ne ha accettato la Presidenza e noi invitiamo i nostri colleghi stranieri più autorevoli a prendervi parte. Speriamo, Signore, che vorrete apportare il vostro contributo a un'iniziativa tanto solenne e i cui effetti non potranno essere che proficui per interessi delle lettere […]» (LP, ms. IX/69, Lettera di Edmond About ad Achille Torelli, 11 aprile 1878).

[147] Nella lettera del 22 gennaio 1878 Andrea Maffei rimprovera Achille per il suo lungo silenzio che lo aveva preoccupato, temendo problemi di salute, così che chiese notizie ad un comune amico che gli assicurò non sono stava bene, ma che stava anche pensando di ammogliarsi (cfr. LP, ms. XV/50, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 22 gennaio 1878). Arriva quindi la risposta di Torelli: «Io sto bene, proprio bene e la notizia che io prendo moglie non è falsa, ma prematura. Sposerei una fanciulla ritiratissima, molto bene educata, ma… ricchissima! E questa è una grande difficoltà. La prima volta dissi di no; la seconda pure; ma seppi che la povera creatura s'ammalava… Se il matrimonio fosse al tutto stabilito il primo a saperlo, dopo mio padre sareste voi» (Cfr. FM, MA-53, ms. 65/8, Lettera di Achille Torelli ad Andrea Maffei, 24 gennaio 1878) e allora Andrea Maffei risponde con vibrante affetto: «Caro Achille, finalmente! Ma ti perdono perché tu mi dai due consolazioni: la tua buona salute e la tua carica, che, mi figuro ti darà col fumo anche l'arrosto· A queste due vere consolazioni debbo aggiungere la terza? Non sono veramente un apostolo del matrimonio, ma in questo tuo parvemi che ci sia tutto, e non veggo ragione dei tuoi scrupoli. Qui non cerchi ma sei cercato; e quanto alla dote, fa come ho fatto io. Ciascuno il suo. Converti la copiosa somma in cartelle di rendita nazionale, che pare sia la più sicura; ti dia la moglie quel tanto che occorre per l'economia di casa, il rimanente se lo tenga, o lo affidi a te per farlo fruttare o per quell'uso che desideri. L'importante è che ti piaccia, perché né la bontà, né la ricchezza dovrebbero senza questo renderti felice» (Cfr. LP, ms. XV/43, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 26 gennaio 1878).

[148] «Ispirata da Giulia Gritti, una nobildonna divenuta brava ed acclamata attrice, eseguita da Pierina Giagnoni, indimenticabile prodigio scenico, il 14 luglio 1881, all'Arena del Sole di Bologna, viene rappresentata per la prima volta, dalla compagnia di Luigi Monti quella *Scrollina* che fu beata per i suoi primi successi e che è divenuta immortale nell'incarnazione artistica di Eleonora Duse». G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, cit., p. 186 e cfr. R. BARBIERA, *Polvere di palcoscenico (note drammatiche)*, I, Catania, Giannotta, 1908, pp. 66-67. Il rapporto tra Achille Torelli ed Eleonora

che ha notevole successo ottenendo anche un premio di 500 lire, ma che non basta a placare i suoi tormenti. Una dolorosa ammissione di debolezza da parte del Torelli si ha attraverso il discorso che in questa commedia lui fa recitare a Bruto, pittore fallito che con parole accorate spiega il motivo della sua decadenza artistica, dandone la responsabilità alla crudeltà della critica[149].

Anche *Scrollina*, per quanto bene accolta dal pubblico, non ha successo tra i critici che considerano soltanto le parti deboli della struttura, alcuni caratteri un po' fiacchi, senza badare al grande alone di poesia che circonda il personaggio. Continuando sull'onda teatrale, mette in scena nel 1882 *Rapisco mia moglie*[150], atto unico in cui figura egli stesso come attore nella parte del marchese Ippolito, e dedicato poi alla memoria di Luigi Belotti-Bon, morto suicida nel 1883. Allo stesso periodo risalgono *Un matrimonio per dovere* e *A conti fatti beati i matti* che riprende in gran parte la trama di *Rapisco mia moglie*. Verso la fine del 1882 il quotidiano napoletano «Pro Patria» annuncia la pubblicazione del romanzo di Torelli, *L'amore che dura*, che non riprende soltanto la commedia già pubblicata nel 1881 con il titolo *I Rosellana o l'amore che dura*, ma raccoglie anche caratteri e situazioni presenti in altre opere teatrali. Il romanzo, già pubblicato in appendice a «La Gazzetta Piemontese» tra ottobre e novembre del 1881, non uscirà mai sul «Pro Patria», ma direttamente in volume nel 1884[151].

Il 1° gennaio del 1883 con decreto del Ministro dell'Istruzione Pubblica, Ferdinando Martini, Achille Torelli viene nominato "assistente straordinario" della Regia Biblioteca di Napoli[152], senza smettere di lavorare ad altre opere. Risale a questo periodo *L'israelita*, il lavoro intorno alle due commedie che verranno messe insieme in *Donne antiche e Donne moderne* pubblicato nel 1888 (una delle due, *Donne moderne* viene rappresentata singolarmente nel 1886, a questa viene aggiunta anche *Donne antiche* e insieme verranno messe in scena nel 1897), ma anche la rappresentazione de *Lo buono marito fa la bona mugliera*, la più nota delle

---

Duse è raccontato anche in un articolo di Petriccione che in merito al loro primo incontro, scrive: «Da quella sera memoranda, in cui Eleonora Duse creò la figura umana di "Scrollina", portando al successo quella significativa opera teatrale dell'autore de "I Mariti", l'amicizia nacque tra i due. Torelli comprese tutte le mirabili qualità della squisita attrice, che seppe, in certe sue insuperate interpretazioni, essere una somma artista. Lo spirito tormentato, sempre in cerca di nuove bellezze d'arte, di creature alle quali poteva concedere tutta la meravigliosa forza del suo temperamento d'interprete eccelsa – e che fu una ricerca continua incessante di Eleonora Duse – aveva compreso tutto il tormento spirituale di Achille Torelli, che era anche lui in continua tensione di spirito verso le alte vette dell'arte». D. PETRICCIONE, *La grande interprete di un grande commediografo. Lettere inedite della Duse tra le carte di Achille Torelli,* «Il Giornale d'Italia», 6 luglio 1937.

[149] E. GRASSI, *La vita e l'opera di Achille Torelli*, in *Teatro scelto edito ed inedito*, cit., p. XVII.

[150] L'opera viene pubblicata successivamente in due atti (A. TORELLI, *Rapisco mia moglie*, «Natura ed Arte», 1898-1899, XIV, pp. 142-147 e XV, pp. 222-228) per tornare ad essere un atto unico in ID., *Teatro scelto*, cit., pp. 451-480.

[151] Cfr. il paragrafo II.4.2 della tesi.

[152] Cfr. E. PARI, *Il bibliotecario Achille Torelli,* in *Achille Torelli nei documenti della Biblioteca nazionale,* cit., p. 45 e sgg.

commedie dialettali di Achille Torelli[153]. Nello stesso periodo, tra le altre, vengono date alle stampe *Le povere ragazze* e *Chi disse donna disse amore*, mentre sul numero sul periodico «Vita Napoletana» compare *Questione di prezzo*[154]. Nel 1887 tra le pubblicazioni si ricordano *Voglio morì, tu campa!*, *Ogni virtù non cede alla stessa mercede* e *Gallina vecchia fa buon brodo*, mentre traduce e riduce in cinque atti *La Regina Margot* dall'omonima opera di Dumas padre, per la compagnia Luzo-De Riso, senza mai pubblicarla.

Questi ultimi lavori di Torelli hanno eguale sorte[155], ma come scrive Benedetto Croce «anche i suoi posteriori drammi, sebbene imperfetti, meritano l'attenzione che non è stata loro concessa» perché «vi s'incontrano concezioni, sentimenti, atteggiamenti di caratteri e di situazioni, spunti, come si dice in gergo, che non hanno nulla che vedere con la meccanica ripetizione di motivi vecchi; ma sono come germi nuovi che saranno ripresi e svolti».

È questo, dunque, il tempo della «vicenda alterna delle rose e delle spine per Achille Torelli: bisogna cogliere le une e le altre, con semplicità, per non togliere alle une come alle altre la loro intima significazione»[156]. I suoi amici artisti continuano a consolarlo, Verdi gli invia un biglietto dicendogli di voler augurare «all'illustre commediografo» quello che lui definisce «un buon soggetto vero, umano» e «di presentarlo presto al gran mostro, che si chiama pubblico, senza preoccuparsene troppo ed averne paura»[157]. L'illustre musicista, ancora una volta, accortosi di come Achille Torelli di fronte ai nuovi casi della sua vita d'artista contrae il male della paura cerca di consolarlo:

> Quando un artista si permette così giovane di ottenere due, tre successi, può essere certo che il pubblico finirà col non volerne più sapere di lui. Se il Torelli avrà forza di resistere a questa corrente, di andare dritto per la sua via, raggiunto che abbia i quarant'anni, sarà salvo. Ma guai a lui se ha paura. La paura è l'abisso di noialtri artisti![158].

In queste condizioni esistenziali, Torelli preferisce vivere isolato, allontanandosi da quel pubblico da cui non si sente riconosciuto[159], fino ad

---

[153] Sulla paternità di questo lavoro ci fu inizialmente un equivoco, per cui venne attribuito a Salvatore Di Giacomo che però subito rettificò l'errore scrivendone allo stesso Torelli. Costui, dal canto suo, precisa nell'edizione napoletana di Bideri: «Io non avevo scritto ancora nulla in dialetto napoletano, prima di questa commedia e mi corre l'obbligo di dichiararmi gratissimo al Di Giacomo che mi fu immensamente cortese nel rivedere e nell'emendare qua e là la mia forma dialettale». Cfr. R. SAVIO, *Indice Bio-Bibliografico,* in *Achille Torelli nei documenti della Biblioteca nazionale,* cit., p. 31.

[154] A. TORELLI, *Questione di prezzo,* «Vita Napoletana», 25 dicembre 1886, I, 4, pp. 3-6.

[155] S. GAETANI, *Achille Torelli,* in *Apud Neapolim,* cit., p. 48.

[156] G. DI MARTINO, *Achille Torelli,* cit., p. 185.

[157] Ibidem.

[158] Ivi, p. 186.

[159] Verdinois ricordando una conversazione avuto con Torelli riporta il seguente scambio di battute: «"Perché vivete isolato? Di dove volete cavare le vostre commedie?" ed egli: "Mi fastidia la compagnia degli sciocchi". "Ma questi sciocchi sono il vostro pubblico, ma son quelli che han fatto

abbandonare malinconicamente il mondo dell'arte e del teatro, ritirandosi nella quiete di Villa Lucia sul Vomero, la "Piccola Floridiana" dove, sentendosi accolto dal conforto del padre fin quando è in vita, desidera soltanto vivere tranquillamente, in mezzo ai suoi poeti, ai suoi filosofi, ai suoi pensatori, smettendo di frequentare la società, l'aristocrazia, in mezzo a cui viveva un tempo[160]:

> Leggeva Platone, S. Agostino, S. Tommaso, Aristotele. Gli pareva di aver fatto scoperte nuove, scriveva elucubrazioni filosofiche molto confuse e svaporate, versi metafisici, liriche a doppio fondo[161].

Quando cala il sipario sui primi successi e i riflettori si spengono, per qualcuno diventa «un fuoco fatuo acceso e spento in un punto solo»[162]. Il vero dramma per Torelli è proprio questo: il trascorrere tutta la sua esistenza a rincorrere, «con ansia crescente e crucciata», lungo mezzo secolo, «un nuovo trionfo che rinverdisse, come per un ritorno della vittoriosa giovinezza, il ramo d'alloro così presto conquistato»[163]. Il suo patimento continua a crescere e non riesce più a nasconderlo, soprattutto perché non riesce a rassegnarsi e perde «non solo nello sterile periodo seguito alla balda energia della giovinezza, ma nell'epoca medesima della sua attività, il contatto con l'umile realtà quotidiana», condannando l'indifferenza di chi valuta la sua opera con superficialità e addolorandosi «della matrigna incuria dell'Italia per i figliuoli più degni»:

> Ma quell'amarezza era così sprovvista di vero aculeo che gli stessi colpiti ne sorridevano. E il furore subitaneo o l'assidua filza di epiteti sarcastici finivano: *Vedranno chi è Achille Torelli!*[164]

Ovviamente, l'ostilità della critica, il mancato totale consenso del pubblico e quindi la scarsità delle rappresentazioni, il suicidio del Bellotti-Bon[165], rendono

---

la vostra fama, la quale, se essi sono sciocchi, dovete poi convenire che sia una sciocchezza; ma di questi sciocchi potrete aver bisogno domani, e li cercherete e li pregherete a mani giunte di salire fino a voi, ed essi non vi sentiranno"», cfr. F. VERDINOIS, *Achille Torelli,* in *Profili letterari napoletani di Picche,* cit., pp. 61-62.

[160] V. DELLA SALA, *Achille Torelli,* in *Ottocentisti meridionali,* cit., p. 55.

[161] «Volle avere un altro pubblico e diè al Circolo Filologico una sua conferenza, dove parlò d'ogni cosa divina ed umana e trasse in iscena tutti i suoi personaggi dall'antichità e li fece bisticciar fra loro, e s'imbrogliò in somma in un labirinto inestricabile. Poi questa conferenza l'ha allargata di cose più sostanziose, l'ha sfrondata del soverchio e ne ha fatto un volume che poi pubblicherà». F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani di Picche,* cit., p. 63.

[162] Ivi, p. 67.

[163] G. LO CURZIO, *Il dramma di Torelli,* «Il Mattino», 21 gennaio 1941.

[164] M. CORSI, *Una commedia famosa e un autore sfortunato,* «L'Illustrazione Italiana», 6 luglio 1941, 27, p. 31.

[165] «Pochi, credo, hanno sentito, come tu ed io, la morte del povero Bellotti: che fai? Scrivi? Non ti condannare al silenzio, per carità! Il mondo che s'affolla ai teatri – e che, a dirla tra noi, è un mondo di ciechi – ha bisogno di sentirsi rinnovata agli orecchi la memoria dei nomi. Povera arte nostra – intendo arte vera – seguita a svanire, svanire, non sarà più nulla tra poco» (Cfr. LP, ms. VIII*bis*/29, Lettera di Leopoldo Marenco ad Achille Torelli, 26 marzo 1883).

anche finanziariamente difficili le condizioni di Torelli, il quale soltanto con il suo impiego di bibliotecario sembra ottenere una certa sicurezza e tranquillità di vita, impiego quindi che non si configura come una vera e propria vocazione, bensì come una sdegnosa reazione ad una critica talvolta troppo impietosa. Realtà amara, che si riflette anche in un pungente epigramma scritto in occasione dell'entrata in servizio del Torelli da Antonio Bianchini, erudito bibliotecario del tempo:

> Quivi depose il plettro
> e qui fra mille
> drammatici scrittori
> sua fama estinse
> colui che dei Torelli era l'Achille[166].

I.8. Gli ultimi anni: in bilico tra l'arte e la morale

> […] Ora in lui, più che l'artista, s'agita, vive, s'arrovella il critico, il filosofo, il pensatore[167].

Come già sottolineato, nel 1883, Achille Torelli entra a far pare del corpo dei funzionari della Biblioteca napoletana, anche per interessamento del ministro Ferdinando Martini, che seguirà le sue vicende da impiegato anche successivamente sempre con vivo interesse[168]. Una volta entrato in biblioteca, riesce a coniugare la sua attività di scrittore con quella di bibliotecario anche grazie alla presenza dell'abate Vito Fornari, il direttore di allora che, oltre ad essere un fervente cattolico era anche un acuto filologo. A partire dal 1888, però, l'attività di bibliotecario lo impegna sempre di più perché viene nominato responsabile della nuova Sezione che si costituisce presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, in seguito alla donazione del ricco patrimonio librario del conte Edoardo Lucchesi Palli, amico di lunga data

[166] S. GAETANI, *Poeti bibliotecari e bibliotecari poeti*, «Il Fuidoro», III, 1956, p. 138 (poi in ID., *Bibliotecari poeti*, in *Apud Neapolim*, cit., p. 119).

[167] V. DELLA SALA, *Achille Torelli*, in *Ottocentisti meridionali*, cit., p. 53.

[168] Ferdinando Martini, da ministro, più volte riceverà richieste dall'amico partenopeo affinché potesse aiutarlo a raggiungere posizioni lavorative stabili, soprattutto per ottenere un compenso più alto, quando era ormai sicuro di non poter ricevere più sostentamento dai suoi lavori teatrali: «Caro Martini, io non ti chiedo molto, ma… guarda se puoi far qualche cosa per me: sperare nel teatro è ormai cosa incertissima, e non ho altro che 150 franchi alla Biblioteca Nazionale di Napoli quale *assistente straordinario*, quindi sono costretto a starmene in un villaggio per economia. Puoi mettermi fra gli *ordinarii*? Puoi farmi avere qualche cosa di più? Bada che non potrei uscire da Napoli perché dopo la morte di mio Padre sono capo della mia casa e mi sarebbe impossibile trasportarmi altrove. Il tuo Achille Torelli», BNF, Fondo Martini, 26, ms. 26/9, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 9 maggio 1884.

di Torelli che, con la sua specifica competenza, non solo lo svolge al meglio, ma riesce anche ad aumentarne il patrimonio con l'acquisto di nuove opere[169].

Proprio questo lavoro in biblioteca – grazie anche alla frequentazione con l'abate Vito Fornari che esercita una notevole influenza negli ambienti intellettuali napoletani del secondo Ottocento – avvicina Torelli a lavori di erudizione, come una libera versione de *Il Cantico dei Cantici* e uno studio critico sullo stesso, ma anche una beffa letteraria dal titolo *La Canzone de Salommone*, presentata come opera di Nicola Corvo, poco noto autore del XVIII secolo. Sono questi gli anni in cui comincia a tenere una serie di conferenze confluite poi sia nel volume *Sulla scienza dell'arte* (1895) sia ne *L'arte e la morale* (1906)[170].

FIGURA 6. PARTICOLARE DELLA TERZA SALA DELLA *LUCCHESI PALLI* (BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI)

FIGURA 7. DETTAGLIO DELLA *LUCCHESI PALLI* CON L'INDICAZIONE DEL NOME DEL "CONTE EDUARDO LUCCHESI PALLI DEI PRINCIPI DI CAMPOFRANCO"

Negli anni Novanta continua la divulgazione letteraria anche grazie alla sua partecipazione all'Accademia Pontaniana, senza mai dimenticare di affermare il suo concetto di arte, vista come specchio della realtà che fiorisce e poi appassisce facendo innamorare l'uomo di tutte le forme di vita, come traspare anche dal discorso che Torelli scrisse in francese per il banchetto offerto a Zola il 26 novembre 1894 in occasione di un soggiorno a Napoli, come «témoignage de respect»[171].

[169] Cfr. E. PARI, *Il bibliotecario Achille Torelli,* in *Achille Torelli nei documenti della Biblioteca nazionale,* cit., p. 51.

[170] Per l'ultima fase della produzione letteraria di Torelli si veda il paragrafo V.1 della tesi.

[171] «On a bien voulu me choisir, illustre Zola, pour vous adresser la parole au nom des poètes et des littérateurs napolitains; mais cette fois, comme à l'armée, le sonneur de trompette n'est qu'un simple

Abbracciando l'arte in tutte le sue forme, non smette di pensare al teatro e continua a mettere in scena opere, tra cui forse si distingue solo *Donne antiche*[172], che in seguito il Torelli avrebbe letto a Roma davanti ad un uditorio qualificato, tra cui Adelaide Ristori[173]. Sempre al 1897 risalgono *Baruffe napoletane*[174] e *Il mozzo della ruota*. Nel 1898 mette in scena al Fiorentini di Napoli *Filia suavissima*[175] e pubblica, sempre a Napoli, per i tipi di Giannini, il carme *Alla vita e alla sua parola*, dedicato all'abate Vito Fornari, «solitario per altezza d'ingegno, affratellato a tutti dalla religione», poi pubblicato nella sua versione definitiva nel 1900. Per quanto riguarda le opere teatrali, degna di rilievo è *Il fondo della coppa* (già *Il fato dell'amore*), perché il pubblico, «nonostante lo scarso valore drammatico

soldat. Dans l'armée tous combattent sous le même drapeau mais il y a des fantassin, des soldats du train, comme moi, et des officiers du Génie, comme vous; il y a des militaires qui portent des uniformes différentes. De même dans l'Art infini il y a des artistes qui ne se ressemble pas, parce que ils sont ce que la Nature les a faits… […]», A. TORELLI, *Parole dette al banchetto offerto ad Emilio Zola la sera del 26 novembre 1894*, LP, ms. II.J.IV.32, c. 1r, 1894. Il giorno seguente è Zola a scrivere a Torelli, per ringraziarlo anche del dono di un suo libro: «[…] Je vous remercie infiment de l'aimable envoi de votre livre. Ce sera pour moi un prècieux souvenir de mon voyage à Naples; et, dis ma rentrée à Paris, je le lirai avec beaucoup d'intêrét. Veuillez me croire, monsieur et cher confrèr, votre bien dévoué et bien cordial. Emile Zola» (LP, ms. 5/17, Lettera di Emile Zola ad Achille Torelli, 27 novembre 1894).

[172] Nel 1888 Torelli aveva pubblicato a Milano presso l'editore Barbini una trilogia unendo *Donne antiche* a *Donne moderne* e facendole seguire da un *Epilogo*, ma successivamente sarà tolto l'*Epilogo* ed inserito un *Intermezzo.* Cfr. A. TORELLI, *Teatro scelto*, cit., p. 595.

[173] Dopo quella lettura, Adelaide Ristori donò ad Achille Torelli un suo ritratto con la seguente dedica: «Ad Achille Torelli, dopo la splendida recitazione da lui fatta nella sala dell'Associazione della Stampa, del suo ultimo componimento drammatico *Donne antiche*, in cui tanto mi ha impressionato come dicitore perfetto ed autore emozionante» (cfr. D. PETRICCIONE, *La grande interprete di un grande commediografo. Lettere inedite della Duse tra le carte di Achille Torelli*, cit.). In questi anni sono molto fitti i rapporti epistolari con Adelaide Ristori, che più volte si trova a consolare il Torelli per il suo stato d'animo e, al tempo stesso, mostra di aver recepito la stima che lo stesso Torelli nutre nei suoi confronti, chiamandolo «terribile adulatore», orgogliosa della loro amicizia: «Terribile adulatore! Si, *adulatore*! Ma come potete pensare che io creda di possedere tutte quelle favolose qualità che voi mi attribuite? Se sapessi di possederne solo una millesima parte diverrei la donna più superba del mondo. Capite? Grazie, grazie infinite per i due libri che mi avete mandato che io leggerò col massimo piacere ed interesse», cfr. LP, ms. 175, Lettera di Adelaide Ristori ad Achille Torelli, 17 marzo 1899.

[174] Con il titolo *Baruffe napoletane*, ma sotto forma di novella, l'opera fu pubblicata in due tempi sulla rivista «La vita italiana» (III, fasc. XIX, 16 settembre 1897, pp. 497-512; 1° ottobre 1897, pp. 577-596). Gli accordi con questa rivista vengono presi già a partire dal 1894, quando Antonio Della Porta spiega, da parte dell'editore amministratore, che non avrebbero potuto dare all'autore più di cento lire per quel momento (Cfr. LP, ms. 130, Lettera di Antonio Della Porta ad Achille Torelli, 9 luglio 1894). La novella fu in seguito pubblicata con il titolo *Camorrista per forza*, nel volume *Teatro napoletano «Napoli mia!»*.

[175] «*Filia suavissima* che reca la data del 1898 si ritrova intera nel *Rosellana o L'amore che dura*, rappresentato a Firenze nel 1876 che contiene anche sostanzialmente il *Prologo* delle *Donne antiche*, verseggiato e poi pubblicato nel 1887». B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX, XII. Paolo Ferrari. Achille Torelli*, cit., p. 278.

dell'opera» ha voluto comunque tributare al Torelli «un successo di pura stima», ricordando gli antichi meriti[176]. Proprio a dimostrazione dell'altalenante vicenda di Torelli, viene da sottolineare che quando comincia a dedicarsi di nuovo all'arte teatrale, pensando di avere un posto stabile in biblioteca, questo vacilla, a causa del deteriorarsi dei suoi rapporti con il conte Lucchesi Palli, per la continua ingerenza di quest'ultimo nell'attività della sezione teatrale, situazione che lo spinge ad avanzare una richiesta di trasferimento presso un'altra biblioteca del Regno[177].

La situazione precipita quando, nel 1900, dopo la morte dell'abate Vito Fornari, assume la guida della Nazionale Emiddio Martini che, a causa dei rapporti molto tesi con Torelli, chiede la sua rimozione dalla Lucchesi Palli, per destinarlo alla Biblioteca San Giacomo, situata in Piazza del Municipio, dove lo seguirà presto anche il nipote-figlio adottivo Donato Piroli Torelli (Tello), a sua volta sottobibliotecario[178]. Il passaggio avviene e alla direzione della *Lucchesi Palli*, dopo la breve parentesi di Giulio Massimo Scalinger, nel 1902 arriva Salvatore Di Giacomo[179] che la dirigerà per oltre un quarto di secolo, lasciandovi un segno indelebile, sebbene «non prestante né elegante come il Torelli, poco discorsivo,

[176] Cfr. *Notizie di lettere e d'arte*, «Rivista d'Italia», 1899, II, p. 389.

[177] La causa prima di un diverbio va ricercata nell'autonomia concessa alla *Lucchesi Palli*. Mentre l'abate Fornari riteneva che egli in quanto direttore della nazionale dovesse essere direttore anche di quella sezione, il conte si batteva per la sua autonomia e si considerava unico referente per il bibliotecario responsabile. La posizione di Torelli diventava sempre più scomoda finché addirittura in una lettera invoca di toglierlo «dalla indignitosa condizione» in cui si trova e domanda all'abate di «essere trascolato in altra biblioteca del regno, fuori Napoli», istanza che non viene accolta dall'abate. Cfr. E. PARI, *Il bibliotecario Achille Torelli,* in *Achille Torelli nei documenti della Biblioteca nazionale,* cit., pp. 56-57.

[178] Se in un primo momento Torelli si adopera per l'ingresso del suo figlio adottivo in biblioteca (quello che da alcuni verrà considerato uno «scandalo», cfr. *Uomini e cose napoletane… a proposito d'uno scandalo*, «Avanti!», 19 agosto 1899, III, 960), qualche tempo dopo, in una lettera «riservatissima» inviata da Torelli a Ferdinando Martini, il bibliotecario sembra voler ostacolare la venuta del figlio adottivo nella sua "San Giacomo" perché sarebbe difficile da controllare in un rapporto lavorativo: «Amo immensamente il mio Tello… ma se sarà destinato alla "San Giacomo" io avrò perduto la pace. È un ragazzo buono, caro, carissimo; ma un po' viziato. Vorrà fare il comodo suo; e io non potrò pretendere dagli altri miei impiegati l'esattezza all'orario e l'assiduità nel servizio che non sarà osservata da lui. Dunque, se per caso, egli (venendo a Roma) ti pregherà di domandare al Ministro Daneo che lo trasferisca alla "San Giacomo", dammi la quiete, e dì che non è possibile quello che egli domanda, perché sai che io l'ho *adottato* e che i figliuoli *adottivi* sono equiparati in tutto e per tutto ai figliuoli legittimi e naturali; e, per legge, non possono prestare servizio nell'ufficio diretto dal padre. Perdonami! Non ho coraggio di dirti altro», cfr. BNF, Fondo Martini, 26, ms. 26/21, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 20 maggio 1914.

[179] Inizialmente tra Torelli e Di Giacomo i rapporti erano stati amichevoli, pian piano però il loro rapporto si raffredda forse per rivalità artistica o anche per contrasti di lavoro. La mancanza di documenti e di testimonianza non permette di saperne di più. Probabilmente il Di Giacomo prese le distanze dal Torelli proprio nel clima di violenta diatriba che esplose sull'autonomia della Lucchesi Palli rispetto alla Nazionale. Resta il fatto che lo strappo non fu più ricucito. Cfr. ivi, p. 71.

sovente di umor cupo, pure quanta sensibilità e quanto pathos sotto la fredda apparenza!»[180].

Intanto, in quegli anni, continuano ad essere pubblicate nuove opere (*La chiesa del sangue*, 1909; *Poesia*, 1910; *Amore dell'anime*, 1912) e l'instancabile autore si appresta a rivedere i suoi lavori teatrali per un'edizione critica: tra tutte le sue commedie, solo 17 vengono accolte nel *Teatro scelto*. Di questi anni dovrebbe essere anche la commedia *Col danno e le beffe*[181], tratta dal lavoro di Molière *George Dandin ou le mari confondu* e nell'ottobre del 1909 pubblica *Una leggenda albanese del XV secolo*, che è un rifacimento de *La fede di Costanzo*, una poesia presente nel volume *Schegge* del 1878. Negli ultimi anni, oltre a ricostruire vecchie amicizie, come quella con Roberto Bracco[182] e a mantenere saldi i rapporti con altri scrittori napoletani (Ernesto Murolo[183] e Ferdinando Russo[184], per citarne alcuni), con cui sono continui gli scambi di giudizi critici, decide anche di sposarsi con la

[180] S. GAETANI, *Poeti bibliotecari e bibliotecari poeti*, «Il Fuidoro», cit., p. 138.

[181] Cfr. la pubblicazione A. TORELLI, *Col danno e le beffe*, «Varietas», 1° aprile 1917, pp. 259-272.

[182] Risale al 1910 una lettera di Roberto Bracco indirizzata ad Achille Torelli in cui si legge di una riappacificazione tra i due in seguito ad un fraintendimento: «[…] Tu fraintendesti, molti anni or sono, alcune parole, che io, da te accusato d'una piccineria, ti dissi in un momento d'irritazione e che non potevano annullar le prove che t'avevo sempre dato, di tenerezza, di rispetto, d'ammirazione. Oltre quell'episodio, ho invano cercato nella mia coscienza qualche altra cosa per cui io dovessi aspettarmi da te rimprovero e rancore. Ti dico ciò con tutta la lealtà d'un uomo onesto. Sicché, evidentemente il diavolo ci ha messo la coda, creando equivoci odiosi. Ma non parliamone più. Al diavolo il diavolo! Io ho la nostalgia degli antichi affetti, delle antiche amicizie. Ritrovo la casa amicizia tua, e ne sono tanto contento!» (LP, ms. 99, Lettera di Roberto Bracco ad Achille Torelli, 28 settembre 1910). Da questo momento in poi continuano le manifestazioni d'affetto tra i due e, come emerge anche dalle diverse testimonianze, Roberto Bracco resterà accanto al suo collega partenopeo fino agli ultimi giorni, circondandolo di premure e di attenzioni, non senza trarne il conforto e la comprensione che solo una vera amicizia può dare: «[…] Hai avuto tu – *Achille Torelli* – tanti dolori! Perché non dovrei averne io? Certo, questi eventi troncano le energie, quando non si è più giovani. E pazienza!... Ma perché, poi, si grida che il teatro italiano è stato sempre troppo scarso?! La paura di morire, di crepare impedisce di dare tutto ciò che si potrebbe dare. Non è forse così, Achille mio? […]» (LP, ms. 107, Lettera di Roberto Bracco ad Achille Torelli, 14 giugno 1916).

[183] Più volte Ernesto Murolo si rivolge a Torelli con l'appellativo di «maestro» e con profonda gratitudine e sincera devozione nei suoi confronti, per quell'inarrivabile «opera granitica», portata avanti da lui, esempio di ogni altro artista. (Cfr. LP, ms. 156, Lettera di Ernesto Murolo ad Achille Torelli, 20 settembre 1916). Sarà proprio lui, tra gli altri, a tenere un toccante discorso commemorativo alla morte di Torelli (vd. LP, ms. 554, E. MUROLO, *Discorso in morte di Achille Torelli*, 1922).

[184] Diversi sono i motivi di confronto tra i due che si scambiano suggerimenti reciproci, come dimostrato da qualche scambio epistolare: «Ho tardato a rispondervi perché aspettavo il *Don Nicò* che ora trovo. Grazie. Vi leggerò e vi ammirerò come sempre. L'invenzione dei giovani geni non può certo mancarvi, poiché codesti genii sono grotteschi» (LP, ms. 181, Lettera di Ferdinando Russo ad Achille Torelli, s.d.) e ancora «Grazie amico illustre e carissimo, della grande bontà e dell'affetto che mi serbate. Vado sapendo che *Gli zingari* vi piacciono e che li abbiate letti, mi figuro come, visto che sapete un po' leggere!» (LP, ms. 182, Lettera di Ferdinando Russo ad Achille Torelli, s. d.).

nobildonna Adele Prado, la devota compagna che gli illumina il tramonto della vita, che gli resta accanto negli ultimi anni della sua vita insieme al suo figlio adottivo Tello.

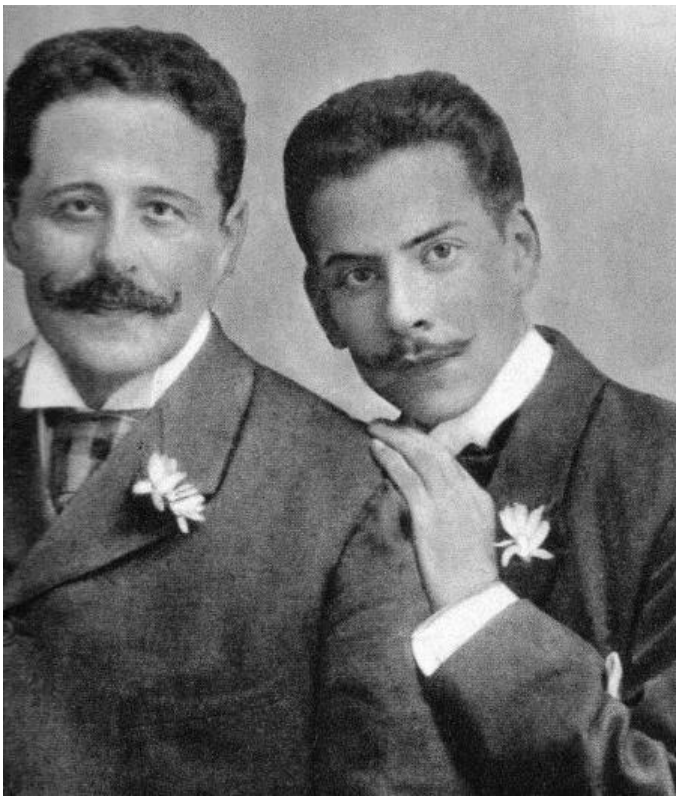


FIGURA 8. ACHILLE TORELLI INSIEME AL FIGLIO ADOTTIVO TELLO

Nel 1914 dà inizio a *Il Dio dei poeti*, «nove quaderni di venti facciate ciascuno», come riporta il Di Martino[185]. Alla San Giacomo, quindi, continua a dedicarsi agli studi di erudizione, al suo lavoro di bibliotecario[186]: segue con entusiasmo i successi dei giovani autori e spesso attraverso quei successi torna a vivere, sentendosi il trionfatore e l'idolo di una volta. Tuttavia, queste sono soltanto parentesi che, una volta concluse, lo lasciano ricadere nella solitudine e nella lettura dei classici preferiti, curando minuziosamente gli schedari per il pubblico degli studiosi, dando notizie e consigli, suggendo ricerche, ma soprattutto facendo di tutto per dimenticare e per farsi dimenticare. Soltanto allora, comprende che il suo

[185] G. DI MARTINO, *Achille Torelli,* cit., p. 189.

[186] Guerriera Guerrieri, in un suo articolo su Achille Torelli e la Biblioteca San Giacomo scrive che questa fu costruita nel 1863 con le biblioteche dei monasteri soppressi ed era ricca di circa 35000 volumi. Essa occupava ben sette sale del secondo piano di palazzo San Giacomo. Torelli era puntualissimo nel recarsi ogni mattina in ufficio; rispettava l'orario e voleva che tutti fossero al loro posto. Assiduo nel dare il buon esempio, amava lo studio e agevolava ed aiutava gli studiosi: competenza e serietà nel suo ufficio di bibliotecario gli erano riconosciute da tutti ed egli godeva della stima generale. Cfr. G. GUERRIERI, *Achille Torelli*, «Almanacco dei bibliotecari italiani», 1972, pp. 217-224.

lavoro di bibliotecario non è più una soluzione di ripiego, ma quasi una vocazione, per cui lotta con lo stesso spirito che, nel 1916, lo spinge a correre durante l'incendio sviluppatosi di notte a palazzo San Giacomo per salvare i suoi libri, compromettendo del tutto la sua salute[187] ed è per questo che, a settantacinque anni, nel 1919, viene mandato in pensione. Si apre così l'ultimissima fase della vita dell'artista che, lasciando da parte la maschera della gloria, si confida con un amico intimo e caro, il ministro Ferdinando Martini, al quale tra scoramento e amarezza, rivela di vivere nelle ristrettezze economiche:

> Fra giorni sarò messo a riposo. Ma non mi si conteggerà la pensione sulle 9000 lire di stipendio che mi spettano dallo scorso maggio, bensì sulle 5500, che riscuotevo cinque anni or sono, prima della Guerra. Sarà la più crudele miseria! Allora un chilo di carne costava 3 lire; oggi ne costa 13; allora un uovo si pagava uno o due soldi; oggi non si ha per meno di 16 soldi; e a momenti costerà una lira. Quindi, a vivere ristrettissimamente mi occorrono 30 lire al giorno (900 al mese), e non ne avrò che 350! E pazienza! Già da una settimana ho dovuto licenziare la donna di servizio, che fra paga e desinare costava più di 100 lire al mese, e, da oggi, ho escluso il vino e la frutta dalla mia mensa; e io e mia moglie mangeremo una semplice minestra.

Una situazione difficile da sopportare, considerato lo scoramento che l'uomo – prima che l'artista – vive, mentre confessa a toni bassi di sentirsi dimenticato da uno Stato per il quale ha combattuto da volontario:

> Il Governo grida da sui tetti che intende migliorare le condizioni economiche degli impiegati, e condanna quelli che come me hanno lavorato 60 anni ed hanno fatto da volontari – da volontari, non da soldati di leva – campagne per l'Indipendenza, a patire la miseria. Un altro colpito come me mi scrive: "Saremo vendicati dalla Rivoluzione", ma io gli rispondo: "Nessuna anima onesta, nessun uomo di cuore può augurarsi di essere vendicato da una rivoluzione che strazierà e distruggerà forse l'Italia". Mi si scrive anche da Roma che il Governo, avvedutosi della miseria a cui condanna tanti vecchi impiegati, studia ora il modo di riparare al malfatto; aspetto[188].

[187] Nella lettera al Martini datata 28 agosto 1917 si legge tutto l'impegno che Torelli mette nella gestione della Biblioteca, nonostante i suoi evidenti problemi di salute: «Nando caro. So di darti un dolore: io non sto bene. La diagnosi di Caldarelli dice: "il cuore non sano. Bisogna vigilare!"», cfr. BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27/12, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 28 agosto 1917.

[188] Cfr. BNF, Fondo Martini, 26, ms. 28/3, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 11 ottobre 1919. Stando a quel che si legge nelle lettere che Torelli invia a Martini intorno al 1919, il bibliotecario cercherebbe di ritardare il suo collocamento a riposo perché vorrebbe ottenere una pensione più alta e quindi temporeggiare finché non saranno risolte alcune controversie. Inoltre, oltre che per sé, più volte si rivolgerà al Ministro per chiedere aiuto per sua moglie, Adele Prado, che «debolissima per anemia e per dolori reumatici», per pochi anni di servizio mancanti, non riesce ad ottenere la pensione che le spetta a causa di un «iniquo disegno di legge» (Cfr. BNF, Fondo

Tuttavia, fino alla fine, riesce a trovare consolazione nella sua attività letteraria: un anno prima della morte, infatti, inizia a preparare il volume *Teatro napoletano "Napoli mia!"* – pubblicato a Napoli dall'editore Rispoli nel 1947 in occasione del venticinquesimo anniversario della morte[189] – e lavora ad altre commedie in vernacolo, come dimostra il manoscritto *Nun te ne 'ncarricà*, risalente al 1919.

Un sollievo contro le amare riflessioni di colui che si crede un *uomo mancato*, viene concesso, infine, dalle tante le occasioni di pubblici riconoscimenti che vengono tributati all'ormai stanco Torelli: il Cinquantenario d'arte, fatto decorrere dalla prima rappresentazione de *La missione della donna* avvenuta nel 1864 e che aveva sancito l'affermazione del giovane talento; il Cinquantenario de *I mariti*, che passa quasi inavvertito a causa della guerra, fatta eccezione per qualche recita del capolavoro; e l'ottantesimo anniversario dalla nascita, il 5 maggio 1921[190], quando per iniziativa del Di Martino e di altri illustri amici, al Teatro Mercadante, dove viene riproposta una delle sue prime commedie, *Il punto d'appoggio*, viene murata una lapide con un'epigrafe dettata da Roberto Bracco[191],

Martini, 26, ms. 26/15, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 18 maggio 1912). Torelli riesce, allora, ad ottenere due anni di aspettativa per malattia, ma alla scadenza di questi la situazione non cambia e si trova a dover scrivere ripetutamente al Ministro per denunciare la situazione di precarietà in cui si trova sua moglie e, di conseguenza, anche la sua stessa famiglia, che comprende adesso anche Tello Torelli che a sua volta si trova ad affrontare una serie di debiti contratti in seguito alla sua unione matrimoniale con una donna dalla quale non ha ricevuto dote.

[189] Tra le opere accolte nella raccolta napoletana troviamo, dopo la prefazione: *Camorrista per forza: novella sceneggiata*, *'O buono marito fa 'a buona mugliera*, *'On Nicò ssi piecoro*, *'E ddoje catene*, *'O miullo d' 'a rota*, *Tu si' 'na santa*. Questo volume, pubblicato postumo, precede di un quindicennio l'ultima raccolta di opere di Achille Torelli, pubblicata a cura di Ernesto Grassi, con l'innovativa sezione dedicata al *Teatro inedito*, in cui si rintracciano: *Soli*, *Tragedia istantanea*, *Il mozzo della ruota* e il già citato *Lo schiaffo d'una morta.*

[190] In questa circostanza giungono all'artista auguri da amici e sodali da ogni parte del mondo. Si ricorda il messaggio inviato da Camillo Antona Traversi «al glorioso autore dei *Mariti*, al maestro, all'amico» (LP, ms. 205, Lettera di Camillo Antona Traversi ad Achille Torelli, maggio 1921) o ancora il telegramma di Eleonora Duse che non aveva potuto partecipare alle celebrazioni in onore dei suoi ottant'anni («sono con Voi presente e sempre memore, sempre amica se pur lontana. Eleonora Duse»). Proprio con quest'ultima il carteggio è molto fitto e non di rado si rintracciano momenti in cui i due si aprono anche a considerazioni esistenziali riflettendo sulla loro condizione personale e artistica, così come fa Eleonora Duse, dimostrando di comprendere lo sconforto dell'amico: «Caro Torelli, che malinconia mi riprende! Che contagio di mala fede in questo ambiente ove siamo! *Tutti* si dicono *Apostoli* qui, ma *nessuno* di costoro, crede al miracolo! E basterebbe *credere pur di credere*, per poter vivere d'arte. Io mi sento svanire, caro e buono amico. Preferisco un *nemico* all'*indifferente.* E *qui*, tutto dorme e sbadiglia nel disamore reciproco», cfr. LP, ms. 3376, Lettera di Eleonora Duse ad Achille Torelli, s. d. Cfr. S. GAETANI, *Achille Torelli*, in *Apud Neapolim*, cit., p. 51.

[191] «Questo teatro / risorto nell'antico decoro / Napoli / riconsacra all'arte italiana / celebrandovi la data del 5 maggio 1921 / ottantesimo genetliaco / di / Achille Torelli / che / napoletano / assertore e milite della più vera italianità / tanta nuova luce d'indipendenza propagò / sulla scena di prosa /

mentre, proprio quest'ultimo, insieme ad una commissione di artisti come lui, si reca a visitare il Maestro nella casa di San Bartolomeo n. 47 per donargli una targa in bronzo, alla quale Achille Torelli, con le lacrime agli occhi, risponde con un ringraziamento commosso: «Gli anni mi pesano. Avete scelto una forma sublime di estremo addio»[192]. Otto mesi dopo la meritata apologia, è colpito dalla polmonite e si spegnerà il 31 gennaio del 1922.

Tutti i giornali allora annunciano la sua morte, ricordando i meriti di quell'artista dal percorso tortuoso e tanti sono gli illustri intellettuali del tempo che si affollano per parlare sulla sua bara, come Ernesto Murolo che lascia all'intera comunità un discorso commemorativo, non solo segno di profondo affetto, ma anche una testimonianza che mostra l'aspetto più intimo di quel «nobilissimo artista» e «formidabile lavoratore» che, nonostante le diverse «battaglie» reali e figurate, non aveva mai mostrato nessun segno di «abbattimento»[193].

Tutti a ricordare, dunque, le vicende di quell'uomo, che più volte in vita a chi chiedesse notizie rispondeva: «Chi vuol conoscere Torelli in quanto ha pensato e scritto, e non è un imbecille, sa dove mettere le mani; chi lo vuol conoscere nella vita, o s'ingegni, o si unisca al coro dei rari amici, o a quello dei numerosi denigratori»[194].

dell'Italia fatta nazione». G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, cit., p. 188. Per la vicenda cfr, D. PETRICCIONE, *Storia d'un monumento e d'un teatro, «*Roma della Domenica», 17 gennaio 1937.

[192] Il sindaco Alberto Geremicca avrebbe voluto intestargli la via in cui abitava, ma Torelli declinò gentilmente. Benedetto Croce, ministro della Pubblica Istruzione, gli comunicò la nomina a Grand'Ufficiale della Corona d'Italia.

[193] LP, ms. 554, E. MUROLO, *Discorso in morte di Achille Torelli*, 1922.

[194] G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, cit., pp. 181-182.

CAPITOLO II.

ACHILLE TORELLI DALLA SCRITTURA GIORNALISTICA ALLA SPERIMENTAZIONE LETTERARIA

II.1. Achille Torelli nel panorama giornalistico-letterario napoletano del secondo Ottocento

Per parlare degli esordi letterari di Achille Torelli occorre cominciare innanzitutto dall'influenza culturale che ha esercitato su di lui suo padre Vincenzo insieme alla cerchia di illustri intellettuali, scrittori e artisti di cui amava circondarsi e che introdussero il giovane Achille alla conoscenza delle varie forme di espressioni artistiche a cui egli stesso si approcciò. Tra le prime espressioni letterarie in cui si imbatte Achille si trova sicuramente quella particolare forma di giornalismo in cui possono essere rintracciati già gli elementi letterari nel secondo Ottocento che lo rendono non solo un genere nuovo, ma anche riflesso di un caratteristico momento storico-culturale a ridosso degli anni dell'Unità nazionale.

In questi anni la società napoletana prolifera di ingegni che, pur essendo vivacissimi, con le loro pubblicazioni, non riescono a raggiungere il successo sperato, sia per la colta espressione linguistica, sia per la carenza dei mezzi di diffusione delle loro idee. Questa frattura viene colmata dalla produzione giornalistica e da alcune figure che assumono il ruolo di mediatori tra il popolo e gli scrittori locali. È proprio questa produzione giornalistica periodica a contribuire alla diffusione dell'arte e della cultura a Napoli e, ben presto, diventa appannaggio non solo di politici e professori, ma anche di quella folta schiera di letterari che per vedere stampate e diffuse le loro idee chiedono ospitalità ai giornali, per sopperire alla carenza, nell'ambito partenopeo, di grossi editori in grado di resistere alla concorrenza di quelli milanesi, torinesi, romani o fiorentini[1]. Comincia a instaurarsi così un rapporto imprescindibile tra letteratura e giornalismo che si sarebbe poi sostanziato con la nascita della "Terza pagina", dedicata interamente alla letteratura e alla cultura in genere. In questo modo, il letterato, partecipando al giornalismo, garantisce un'espressione letteraria che poi successivamente, in seguito alle spinte innovative derivanti dai diversi strati dell'arte, diventa una scrittura giornalistica molto più aderente alle aspettative del lettore e, di conseguenza, contribuisce ad elevare il grado di cultura della società alfabetizzata, suggerendo anche nuove forme espressive, nonché nuovi parametri critici ignorati ed un accentuato gusto per

[1] R. GIGLIO, *Di letteratura e giornalismo a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, Loffredo, 2012, p. 56.

l'arte[2]. In questa commistione lo scrittore interessato alla letteratura da un lato percepisce come opprimente il giornalismo, ma dall'altro ne trae un vantaggio utile per la sua vocazione[3]: il giornalista rappresenta quotidianamente una realtà piena di effervescenze naturali; il letterato la ripropone aggrovigliata nell'analisi dei personaggi che l'animavano nelle pagine dei racconti, dei bozzetti, dei romanzi. Tuttavia, le due categorie si avvicinano sempre di più, ma senza riuscire ad abolire del tutto le barriere che le dividono anche se entrambe, a modo loro, riescono a rendere più stimolante l'impatto che il lettore partenopeo stabilisce con la produzione letteraria e giornalistica della seconda metà del XIX secolo[4]. Questa produzione consiste quasi sempre in periodici dal carattere letterario, dove non mancano articoli di scienze, recensioni di libri, critiche d'arte e critiche teatrali, mentre, invece, le notizie politiche, pubblicate molto raramente, sono sempre tronche e frammentarie, inserite tra i fatti di cronaca, e riferiscono in modo velato le notizie ufficiali del Reale e degli altri Stati italiani, senza commenti. Il giornalismo politico, infatti, è ancora del tutto inesistente, almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, quando cominciano a comparire sui giornali articoli di politica estera, redatti, però, sempre in modo da non urtare la suscettibilità dei controlli delle autorità[5].

In questo scenario è paradigmatico il caso de «L'Omnibus», periodico di varietà, di curiosità e di cronache teatrali italiane ed europee, che più degli altri accompagna la vocazione giornalistico-letteraria di Achille Torelli, che ne è per un certo periodo di tempo anche direttore insieme a suo fratello Cesare[6]. Il giornale, fondato nel 1833[7] da Vincenzo Torelli ed altri intraprendenti giornalisti, mantenendo sempre fede al suo proposito di rivolgersi al vasto pubblico trattando *De omnibus rebus et de quibusdam aliis*, diventa un punto di riferimento per tutti coloro che entravano nella militanza giornalistica[8]. Questo foglio periodico

[2] Ivi, p. 155.

[3] Su quanto affermato e sul rapporto tra letteratura e giornalismo cfr. C. BERTONI, *Scrittori giornalisti e giornalisti scrittori*, in *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, p. 15 e sgg.

[4] R. GIGLIO, *Di letteratura e giornalismo a Napoli tra Otto e Novecento*, cit., p. 156.

[5] D. CAPECELATRO GAUDIOSO, *Giornali nella Napoli dell'Ottocento*, in *Ottocento napoletano. Storia, vita, folclore*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971, p. 127.

[6] La doppia direzione del giornale viene annunciata da Vincenzo Torelli nel 1860 («Per lo stato di mia salute, da undici mesi circa non posso coll'assiduità di prima condurre la compilazione di questo giornale; onde mi sono deciso a cederne la direzione ai miei due figli Cesare ed Achille», «L'Omnibus», 11 settembre 1860, XXVIII, 76), ma comincia nel 1861, con il numero 141 del 23 novembre, per durare per circa un paio d'anni.

[7] Nel marzo del 1838, probabilmente invidioso del «Poliorama pittoresco», di cui aveva dall'inizio deriso la rozzezza delle riproduzioni, Torelli sfornò «L'Omnibus pittoresco», una «enciclopedia letteraria ed artistica con figure incise in rame» (P. A. TOMA, *Giornali e giornalisti a Napoli 1799-1999*, Napoli, Grimaldi, 1999, p. 68).

[8] L. PALMA, *Vincenzo Torelli. Il padre del giornalismo napoletano*, cit., p. 39. Vd. anche L. PALMA, *Un giornalista dimenticato della Napoli preunitaria: Vincenzo Torelli*, in *La carta veloce. Figure,*

accoglie tra le sue colonne, a partire dal 1857 anche gli scritti di Achille che, seguendo le orme del padre «unico giornalista nel vero senso della parola»[9], cura diverse rubriche e pubblica addirittura un romanzo d'appendice, fino ad essere considerato protagonista indiscusso di quelle pagine, a tal punto da spingere il Duca di Maddaloni, adirato con il giornalista che non aveva lasciato spazio alla sua ultima opera, a punzecchiare Vincenzo Torelli dicendogli col suo fare ironico: «Te voglio dà nu cunsiglio. Devi cambiare il titolo al giornale. Sarà bene intitolarlo "La carrozzella", perché ci sono soltanto due posti: uno per te, l'altro per tuo figlio»[10]. E questa carrozzella, infatti, è il trampolino di lancio che serve al "figlio d'arte" a farsi spazio tra le colonne dei periodici napoletani del tempo, in cui emerge per la sua scrittura fantasiosa e talvolta pungente (non è un caso la sua collaborazione a diverse riviste umoristiche dell'epoca, tra cui «Il Diavolo Zoppo. Giornale con caricature di amena lettura» – del quale è per un certo periodo anche redattore e direttore proprietario insieme a "Nemo" – e «Babilonia. Rivista umoristica letteraria diretta da Nachor»[11]).

Tenendo in considerazione la scrittura giornalistica di Torelli sul giornale paterno, per uno studio mirato sullo stile e sui temi affrontati dal letterato napoletano, risulta evidente la necessità di dover scegliere di trattare un preciso segmento temporale: il decennio compreso tra il 1857 (anno di pubblicazione di *Ingegno e fortuna*, romanzo d'appendice del giovane Achille) e il 1867 (l'anno del successo de *I mariti*, il momento in cui Torelli si dedica con impegno sempre

temi e politiche del giornalismo italiano dell'Ottocento, a cura di M. Corradi e S. Valisa, Milano, FrancoAngeli, 2021, pp. 23-42.

[9] R. DE CESARE, *La fine di un Regno*, Milano, Longanesi, 1969, p. 146.

[10] Cfr. *Achille Torelli, giornalista, commediografo, bibliotecario. Mostra bibliografica documentaria iconografica*, cit., p. 6.

[11] È inesatta, invece, la notizia tramandata da alcune fonti moderne che vogliono Achille Torelli fondatore e collaboratore del famoso giornale umoristico-satirico napoletano «Il Monsignor Perrelli. Prediche napoletane». La confusione è nata dal fatto che fin dall'anno della fondazione del giornale satirico compare un certo T. O. RELLI, che scrive assiduamente su quelle colonne senza avvalersi del suo nome di battesimo. In realtà all'inizio del secondo anno di vita del giornale, nel primo numero, compare tra i redattori Guglielmo Torelli, «scrittore che conosce molto bene la letteratura» (vd. «Monsignor Perrelli. Prediche napoletane», 2 gennaio 1899, II, 1) così come nell'articolo del 1901 si legge: «Con questo numero si accresce la nostra redazione con Guglielmo Torelli. È inutile fare la presentazione al pubblico di questo nuovo, per modo di dire, elemento, perché fu appunto dalla nostra sacrestia che egli ebbe il battesimo della notorietà che gli valse tante simpatie del pubblico» (vd. «Monsignor Perrelli. Prediche napoletane», 12 novembre 1901, IV, 93). È comunque già attestato che quello pseudonimo non appartiene ad Achille, ma a Guglielmo, scrittore di novelle e altri testi in prosa molto più presente sui giornali – soprattutto satirici – dell'epoca, rispetto al suo omonimo (Cfr. anche T. ROVITO, *Letterati e giornalisti italiani contemporanei*, Napoli, Rovito, 1922, p. 235 e V. PALIOTTI, *La satira a Napoli nei giornali dal 1848 al 1951*, Napoli, Langella, 1981, p. 8); ciononostante più volte viene menzionato Achille nelle pagine del «Monsignor Perrelli», dove viene preso di mira per i suoi comportamenti o per le sue commedie.

maggiore alla scrittura di opere teatrali, accantonando il giornalismo)[12]. È in questo periodo che Achille partecipa in modo assiduo alla compilazione di diverse sezioni: *Cianciafruscole, Aneddoti, Novelle, Varietà, Corriere dell'Omnibus, Corriere Mondiale, Appendice Teatrale*.

Il Torelli giornalista rivolge continuamente lo sguardo al comportamento in società della nascente classe borghese per cercare spunti che riverserà poi nel suo teatro, avvalendosi già della sua abitudine di tracciare veri e propri studi di carattere prima di realizzare un'opera teatrale. Anche quando si avvicina alla narrazione di fatti di cronaca, infatti, li enfatizza e fa di questi delle vere e proprie vicende avvincenti, rese tali dalla descrizione dettagliata dello sfondo su cui si snodano i fatti, ma anche delle personalità dei personaggi, che spaziano dal generale militare al nobiluomo e dalla cortigiana alla popolana, spesso tratteggiati da Torelli con sfumature di ironia. Ciononostante, il giovane Achille comprende da subito che per aver successo bisogna ottenere il consenso del pubblico, ed è per questo che non solo punta a suscitare nel lettore ilarità, ma anche a coinvolgerlo nei suoi discorsi, chiedendo il permesso di dilungarsi nel «poscritto»[13] o di «saltare l'esordio», innestando così una vera e propria scrittura dialogica:

> Chieggo permesso di tralasciare questa volta l'esordio; primo perché è un impiccio di meno per me di scriverlo e per voi di leggerlo; e secondo perché è già troppo lungo ciò che debbo dirvi. Regolarmente l'esordio sta in ragione inversa delle notizie; quando si comincia a chiacchierare per le lunghe, state certi che lo scrittore vuole uscirsene pel rotto della cuffia, e vi fa un corriere che ha di corriere solo il nome[14].

È sempre Torelli poi a comunicare al lettore la sua idea di giornalista-cronista per il suo *Corriere*, sottolineando la sua premura nell'andare alla ricerca di notizie anche quando non ci sono, ma senza spacciare per tali quelle non vere e senza esagerare. Se per alcuni, infatti, il giornalista che si occupa di cronaca non è altro che un «cenciaiuolo destinato a percorrere notturnamente la città col lanternino penzoloni ragunando minuzzoli e ritagli per empirne la sua cesta», lui ritiene di dover essere un «fotografo e presentare la città coi suoi personaggi più spiccati nel campo di azione comica o drammatica in cui si trovano»[15]. Con l'intenzione di rappresentare i tipi dei personaggi più comici, Torelli conferma l'ipotesi già rintracciata nella sua scrittura giornalistica di poter individuare dei veri e propri

[12] Delle pubblicazioni di Achille Torelli apparse su «L'Omnibus» si dà notizia nella scheda posta in Appendice I, risultante dallo spoglio della rivista. È evidente che per una trattazione più ampia del rapporto tra Achille Torelli e i giornali e le riviste dell'epoca, bisogna tener presente sia le pagine in cui lui scrive da cronista di eventi quotidiani, sia le pagine in cui si prodiga per pubblicare le sue opere in versi o in prosa, inviandole ai maggiori giornali dell'epoca – soprattutto negli ultimi decenni dell'Ottocento – o redigendo il contributo richiesto dal suo impegno nelle diverse redazioni.

[13] A. TORELLI, «L'Omnibus», 18 dicembre 1858, XXVI, 101.

[14] A. TORELLI, «L'Omnibus», 15 dicembre 1858, XXVI, 100.

[15] A. TORELLI, *Corriere dell'Omnibus*, «L'Omnibus», 11 dicembre 1858, XXVI, 99.

studi di carattere che si riverseranno poi nelle opere teatrali, grazie alla sua costante attenzione alla dimensione sociologica che resta sullo sfondo delle sue riflessioni che interessano tutti i personaggi che popolano la realtà in cui si aggira: un mondo in cui si riversano «i buoni ed i cattivi, gli sventurati ed i felici, gli imbecilli ei furbi, i ricchi e i poveri infine gli uomini e le donne», che prima o poi potrebbero diventare creature fedeli, ma – come afferma l'autore – «vi ha poco da sperare»[16].

Sempre con l'intenzione di ritrarre la società del tempo, prendendo spunto dalle colline del Vomero, dalla «splendida Portici», dalla «sentimentale Sorrento» e dalla «ridente Castellammare», che nei mesi di caldo danno «ricovero ai cittadini della capitale», Torelli presenta al lettore un'altra osservazione-critica della nobiltà, questa volta legata alla tradizione di andare in villeggiatura. Ovviamente parte dalla descrizione dell'ambiente in cui la gente va a villeggiare, per arrivare a ritrarre le loro caratteristiche: il suo posto preferito da «giornalista di primo pelo», infatti, è San Martino, tuttavia la nobiltà corre a Portici, mentre al Vomero, dove risiede lui, resta tutta la media borghesia. Sempre con ironia, Torelli, dopo «infiniti stenti» e dopo essersi «lambiccato il cervello», mostrando quindi di fermarsi a riflettere su tutti questi temi solo apparentemente banali, giunge ad una conclusione che, anche se suscita riso, si rivela veritiera: «la nobiltà corre a Portici, perché a Portici ci si va in carrozza, e al Vomero e in tutte le altre villeggiature poste sulle colline, ci si va più facilmente sugli asini o sui muli»[17]. Attraverso questo esempio, dunque, riesce a riproporre perfettamente le abitudini di una società dell'Italia preunitaria che si presenta ancora molto variegata ed eterogenea, come i personaggi di diversa estrazione che andranno a popolare le sue commedie.

Ancor prima di eccellere a teatro, Torelli, quindi, si prodiga nel lavoro di giornalista, anticipando gran parte dei temi affrontati altrove e facendo di questa sua prima professione un raccoglitore di caratteri, pronti ad essere riutilizzati al momento opportuno. Nella sua accortezza nella scrittura giornalistica c'è, naturalmente, anche la volontà di provare ad innalzarsi sugli altri giornalisti locali che non intrecciano così bene come lui giornalismo e letteratura, ma in questo si riscontra anche il desiderio di ricevere onori che lo spingono a proseguire:

> La speranza che un giorno o l'altro venisse eretta anche a me una statua, sia pure di casta pesta, è stata la ragione per la quale ha deciso di non cambiar stato[18].

Letteratura e giornalismo, dunque, si confondono continuamente nei primi scritti di Torelli che riesce a districarsi tra due forme di scrittura senza togliere dignità o correttezza né all'una né all'altra: è interessante, ad esempio, notare come nel giovane scrittore, che si approccia prima al giornalismo e poi alla letteratura pura, si riscontrino elementi letterari sia nello stile compositivo, sia nelle tecniche

[16] A. TORELLI, *Corriere dell'Omnibus*, «L'Omnibus», 16 gennaio 1858, XXVI, 5.
[17] A. TORELLI, *Cianciafruscole*, «L'Omnibus», 31 luglio 1858, XXVI, 61.
[18] A. TORELLI, *Corriere mondiale*, «L'Omnibus», 18 agosto 1858, XXVI, 66.

narrative, attraverso la scelta di trarre spunto da fatti storici e aneddoti che aggiungono enfasi alla narrazione, coinvolgendo maggiormente il lettore, chiamato più volte a profonde riflessioni che partono da un'osservazione anche ironica della realtà. Così Achille Torelli comincia anche a sperimentare già le prime forme di racconto.

II.2. La novella come strumento d'analisi del reale tra ironia e disincanto

Intorno agli anni Cinquanta dell'Ottocento, la pubblicistica napoletana ha difficoltà a proseguire nei suoi intenti divulgativi e politici, a causa della soppressione delle libertà costituzionali e al progressivo inasprimento delle misure restrittive in materia di stampa che si registrarono tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni del nuovo decennio[19]. In questo periodo sono i generi minori della narrativa (leggende, novelle, aneddoti, racconti, fantasie, etc.) a diffondersi maggiormente nei giornali, sostenuti ed alimentati da un crescente gradimento da parte del pubblico. Non si può escludere che tale fioritura sia determinata dalla censura da parte del regime borbonico che consente soltanto un giornalismo d'evasione, anche se non cessano studi e manifestazioni culturali che testimoniano come a Napoli nel decennio preunitario la vivacità intellettuale non sia completamente sopita.

Tuttavia, le novelle prodotte soprattutto nella seconda metà degli anni Cinquanta si presentano come testi a metà tra sperimentazione e nuove proposte narrative, a dimostrazione del carattere prettamente letterario del giornalista e della sua poliedricità che lo pone in relazione con altri grandi sperimentatori della narrativa degli anni dell'Unità, come Vittorio Imbriani, Federigo Verdinois e Salvatore Di Giacomo che, con una scelta ideologica, concepiscono la novella come una narrazione romanzesca, ma in forma accorciata e semplificata, scegliendo di far prevalere l'immaginazione o la realtà, fornendo talvolta un necessario strumento per uno studio socio-antropologico del contesto napoletano[20].

Oltre all'alternanza dei temi che trasportano accanto all'ispirazione "verista", «non tanto per contrasto quanto a sottolineare una particolare intonazione di essa», una vena favolistica ironica e immaginosa[21], occorre notare, dal punto di vista più formale, l'oscillazione terminologica tra novelle e racconti, rintracciabile non solo negli scritti di Torelli, ma anche in raccolte unitarie come quelle pubblicate da Federigo Verdinois qualche anno più tardi (*Principia e altre novelle*, 1885, e

[19] Per il rapporto tra giornalismo e politica a Napoli si veda ad esempio F. DELLA PERUTA, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, in *La stampa italiana del Risorgimento*, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, Roma-Bari, Laterza, 1978, pp. 438-458.

[20] Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La novella napolitana*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, a cura di E. Candela, Napoli, Liguori, 2003, p. 217.

[21] A. CROCE, E. CROCE, *Introduzione*, in *Narratori meridionali dell'Ottocento*, a cura di Eaed., Torino, Utet, 2009, p. 9.

Racconti inverisimili, 1886); nonché le oscillazioni di Salvatore Di Giacomo e Matilde Serao tra "racconti" e "novelle"[22].

Tuttavia, non ancora del tutto ascrivibile al «meridionalismo antropologico» della Serao[23] o alla cronaca del vero, pronta allo «scrutinio di segreti documenti umani»[24] del Di Giacomo, la narrativa breve di Torelli si focalizza sui più ristretti rapporti tra individui, piuttosto che sui modi della vita sociale nel suo complesso. Per questo motivo, le sue novelle sono molto vicine alla forma e allo stile dell'altro importante decano del giornalismo napoletano, Federigo Verdinois, «descrittore semplice e dalla linea elegante»[25] che, a differenza di Torelli, le avrebbe poi raccolte in volume.

Intendendo il genere novellistico come una forma a metà tra la conversazione e la ricca concatenazione di avventure in uno spazio ridotto, Torelli elabora brevi scritti in cui si rintracciano quasi sempre dei motivi morali che spingono l'autore a realizzare un ritratto del suo tempo, anche con una vena satirica.

Tra i motivi ricorrenti nelle novelle dello scrittore napoletano, infatti, sono diversi gli aspetti desunti dalla quotidianità che danno modo all'autore di produrre riflessioni generali sul tema della morale cristiana, della volubilità femminile, del pettegolezzo e dell'astuzia, montando e smontando continuamente luoghi comuni, con la finalità di condurre il lettore all'unica vera meta importante, quella del saper praticare il bene in una società ancora troppo corrosa da comportamenti malsani.

Volendo attraversare qualche esempio tra i racconti composti da un ancora giovane Torelli, negli anni che vanno dal 1857 e il 1860 e pubblicati sempre sul giornale paterno, è possibile indagare su questa parte della produzione del tutto inedita, ma non certo priva di dignità letteraria.

L'elemento che accomuna tutte le novelle di Torelli è la forte caratterizzazione del personaggio. Trattandosi spesso di opere che ricalcano i modi della società del tempo, è evidente che il personaggio viene descritto con delle precise caratteristiche affinché si possa mostrare l'ingerenza di queste nello svolgersi degli eventi, rappresentando talvolta l'esito nefasto di azioni che vengono condannate con un giudizio severo e altre volte, invece, le virtù morali che gli procurano la simpatia del lettore. Tuttavia, l'elemento fondante della novella consiste nella vocazione drammatica di Torelli, che si connota per il dinamismo e la concretezza, soprattutto in alcuni dialoghi che si prestano all'oralità e alla recitazione. Inoltre, nella prima scrittura in prosa, l'autore rivela un vastissimo intreccio di temi, materiali, situazioni, prospettive che poi sarà alla base di tutta la sua opera, che vedrà ricombinati variamente in altri scritti eventi e personaggi.

---

[22] A. PALERMO, *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento (1883-1915)*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, cit., p. 81.

[23] G. TELLINI, *Studio e invenzione della realtà*, in *Storia del romanzo italiano*, Milano, Mondadori, 2017, p. 214.

[24] Ivi, p. 215.

[25] A. CROCE, E. CROCE, *Introduzione*, in *Narratori meridionali dell'Ottocento*, cit., p. 14.

Infine, diverse altre sono le affinità rintracciabili in queste novelle: sono tutte ambientate nell'Ottocento, anche se spesso la data è indefinita; molte sono ambientate in paesi esotici, altre in città italiane come Venezia o Napoli, altre ancora in città europee, ed in questo caso si preferisce Londra o Parigi; lo stile della scrittura le innalza da scritti giornalistici a vere opere letterarie in cui frasi ricercate e citazioni desunte dalla tradizione si alternano ad un lessico popolare, rispecchiando la caratterizzazione e l'estrazione sociale del personaggio e facilitando la rapida immedesimazione del lettore nel preciso contesto che avviene anche grazie alle battute descrittive rapide e concise, dalla forte connotazione didascalica.

Con una lieve oscillazione nella struttura, queste novelle non si presentano sempre accompagnate da un titolo e talvolta vengono classificate dalla rubrica che le contiene (si veda per esempio il caso degli *aneddoti*). Se nei primi esperimenti letterari prevale su tutto lo sguardo moralista dello scrittore che giustifica anche il suo interesse a curare una pubblicazione – *Cristiano ed infedele* – che dichiara di aver trovato sullo scrittoio del padre interessato a far conoscere l'autore, pur di affrontare per la prima volta il tema della Provvidenza che poi tornerà nelle ultime opere, diversi sono gli esempi di racconti tratti da momenti storici ben noti (*Gli idi di Marzo*) o ancora desunti dal mondo popolare (*Il mio guardaporta*) e aristocratico (*Scene della vita parigina*). Tutto ciò con l'intento di concorrere alla rappresentazione del mondo reale in cui sono proiettati elementi dell'immaginario.

Religione, sacrificio, schiavitù, destino. Coerentemente con il compito affidato alla letteratura dal giovane scrittore napoletano, cercando di contribuire alla diffusione dei valori morali che poi avrebbero costruito l'identità del nascente stato unitario, nel tempo «in cui il forte passa sul cadavere del debole e cerca di superar se stesso ogni giorno di più alimentandosi del sangue altrui»[26], tra i temi affrontati nei primi scritti in prosa compare quello della religione, collegata non soltanto al sentimento nei confronti della Provvidenza divina, ma anche al forte credo in un ideale da difendere con l'estremo sacrificio. Inoltre, lasciando traccia di diversi riferimenti ad un disegno divino concepito come un destino ineluttabile, prima di giungere ai motivi etico-religiosi che conducono lo scrittore alla maturazione di un pensiero filosofico, la religione diventa trasposizione delle virtù che dovrebbero essere condivise da una società già troppo presa dall'aspetto materialista e dall'interesse e poco dedita alle pratiche della solidarietà, della comprensione e della pietà. Non mancano poi i casi in cui l'immagine di Dio viene trasposta nello sguardo del povero o del buono, che, sottomesso alla logica dei potenti, è destinato al dolore, rivivendo l'esperienza di Cristo e lasciando un messaggio che va oltre il semplice valore morale simbolico, come accade in una delle prime novelle di

[26] A. TORELLI, *L'arte e la morale*, Portici, Della Torre, 1906, p. 72.

intento civile, pubblicata nel gennaio del 1857 con il titolo *Cristiano ed infedele*[27], di cui Torelli dice di aver curato la pubblicazione per assolvere ad un dovere lasciato in sospeso dal padre che l'aveva ricevuta da un tale Andrea Vettori e lasciata sullo scrittoio. In questo caso Torelli ricompone una triste storia che narra di una schiava che da un'unione con il figlio del padrone aveva avuto un bambino, e di come entrambi fossero stati allontanati per volontà del vecchio padre di lui che non acconsentiva a questa relazione.

La narrazione mette subito in evidenza i benefici che la donna aveva tratto dall'affidarsi alla «vera religione», ai cui principi educa anche il figlio che continuerà ad onorarli anche dopo la sua morte, fino ad arrivare all'estremo sacrificio che rappresenta in lui un nuovo Cristo. L'interesse di Torelli per il tema si giustifica soprattutto leggendo il passaggio che mette in scena, sotto diverse forme, lo scontro tra i servi inermi e la prepotenza del padrone, descrivendo il sentimento di carità del giovane protagonista cristiano in contrapposizione sia ai ripetuti e continui atti di violenza che gli schiavi sono costretti a subire passivamente, sia all'atteggiamento che loro stessi attuano in virtù di quella legge ferina della società riassunta nella massima *homo homini lupus*, volta all'annientamento anche di chi condivide lo stesso sventurato destino.

Indicativo è il fatto che le morti raccontate sono due: la prima avviene in seguito ad uno scontro tra due schiavi; la seconda è la punizione del padrone nei confronti dello schiavo che ha ucciso, anche se involontariamente, un suo compagno. Il primo atto di violenza, infatti, nasce da una rissa tra pari, tra lo schiavo cristiano per la difesa del crocifisso che portava al collo e tra lo schiavo pagano che, in fin di vita, chiede di essere battezzato per affidarsi a quel Dio che aveva sempre rinnegato. Il secondo momento violento avvicina lo schiavo cristiano alla sorte del vero martire in quanto subisce la pesante punizione inflitta dal padrone che, incurante dell'atto di fede, ma propenso a salvare i suoi affari, lo punisce per aver ucciso un altro schiavo, un bene di sua proprietà. Tuttavia, pur non essendoci speranza di un lieto fine, a conclusione del racconto si propone il ricongiungimento tra lo schiavo cristiano e suo padre che – pur trovandolo in fin di vita – ringrazia Dio per avergli concesso un ultimo saluto, mentre il figlio si affida alla Provvidenza per abbracciare con serenità anche la morte oltre alle difficoltà affrontate durante la vita. Questo epilogo avvalora la tesi enunciata da Torelli ne *L'arte e la morale*, in cui si legge a proposito della consuetudine della «creatura umana» di immaginarsi «un dio che gli serva di schermo contro la morte» che questo è considerato un vero atto di «sincero altruismo» e di fede: «l'immaginazione è madre della fede; e allora davvero la vita, oggetto della caccia umana, si personifica in Dio»[28].

A partire dall'impegno assunto per la pubblicazione di questa novella dimenticata, la scrittura di Torelli trova sempre più spazio nella narrazione del tema

[27] A. TORELLI, *Cristiano ed infedele*, «L'Omnibus», 10 gennaio 1857, XXV, 3.
[28] A. TORELLI, *L'arte e la morale*, cit., p. 303.

in questione, con l'intenzione costante di trasmettere le sue convinzioni morali, anche con un fine pedagogico. In modo particolare, si vede come queste convinzioni alimentino la scrittura di Torelli che si apre ad altre novelle che si muovono in equilibrio tra il senso di fede nella Provvidenza divina e l'idea di un destino ineluttabile. Questo è quanto narrato nella novella *Gli idi di Marzo*[29] in cui Torelli, ambientando la sua storia nella Roma antica al tempo della dinastia Flavia, a partire dalla narrazione di un momento di quotidianità si apre ad una riflessione più profonda. La scena, cominciando in *medias res*, annuncia subito il tema, con diversi riferimenti alle credenze derivanti dalla cultura del tempo sulla sorte dell'uomo, sulle profezie degli auguri o sull'effettiva validità della faccia mostrata dai dadi («oggi a te, domani a me, Giove darà la rivincita»). Ancora una volta a rompere l'equilibrio compare una donna, Aurelia, la schiava di Domiziano che desta una forte ammirazione in uno dei legionari, Teucro, il quale pur di definirla a gran voce «più bella di Venere» non si cura della possibile condanna che avrebbe potuto ricevere se qualcuno avesse udito quell'audace complimento, tanto da affermare:

> – Io non ho tentato di avvelenare alcuno. Per Giove! Se ho una colpa da rimproverarmi, è quella di amarvi troppo… Aurelia!

Udendo tali parole, Aurelia, presaga del destino funesto che è previsto per Teucro, come per tutti coloro che cercano di ribellarvisi, si mostra dispiaciuta di essere la causa di tanto dolore, consapevole di non essere una donna libera di ricambiare il suo amore:

> Gli Dei mi fecero schiava. Non sono io quella destinata a dividere teco il tuo pane ed il tuo tetto. Vedrò certo un'altra figlia di Roma, invece di me, andar superba del tuo nome.

Mescolando realtà storica e narrazione romanzata farà ricadere le conseguenze del luttuoso evento storico che favorì l'ascesa al trono di Domiziano – la morte di Tito – sui due giovai amanti. Tito, infatti, morirà per mano di Entello, fidato collaboratore di Domiziano, il quale come ricompensa gli cede quella che prima era la sua schiava e gli consente di sposarla, vanificando così ogni sforzo di Teucro di coronare il suo sogno d'amore. La seconda parte della novella si apre la descrizione del momento che precede l'inizio dei giochi istituiti per la ricorrenza delle Idi di marzo in onore della memoria di Giulio Cesare, mentre si attende l'arrivo di Domiziano. Non appena l'imperatore giunge, entrano in campo anche due gladiatori, «uno di essi era un uomo con folta barba, e di figura atletica, l'altro era un giovine imberbe, di forma assai snella» di nome Giulio che attira subito la simpatia di tutti, che poi si tramuta in stupore quando non solo ha la meglio sul primo avversario, ma affronta anche altri, fino a giungere al momento in cui deve scontrarsi con Entello «al cesto». La scena si movimenta quando, tra gli spettatori,

[29] A. TORELLI, *Gli idi di Marzo*, «L'Omnibus», 28 gennaio 1857, XXV, 8.

si fa strada la possibilità di scommettere sul possibile vincitore, fino al triste epilogo che vede Giulio morire, di fronte agli occhi straziati della madre che – come il povero padre citato nell'altra novella – assiste inerme alla scena in cui il cadavere del figlio è trascinato nella polvere e portato via dal campo. Il momento di massima *suspense* si avverte, però, durante la corsa delle bighe che vede scontrarsi, tra gli altri, Teucro ed Entello, che in una sfida per amore e non per onore, si uccidono a vicenda.

Anche questa novella non si conclude con un lieto fine ma con l'immagine dello sguardo pietoso degli spettatori, consapevoli di aver assistito alla morte di due giovani per diletto di chi inerme osservava senza pietà e soprattutto per una futile tradizione. Questa novella riporta vari elementi che Torelli può aver desunto dalla precedente – sia pure soltanto una curatela e non del tutto opera propria – poiché diversi sono i momenti di contatto: entrambe si aprono con riflessioni sulle divinità, del mondo cristiano nel primo caso, del mondo dell'antica Roma nel secondo; l'amore è un sentimento prevalente ed è sempre contrastato, ma vissuto con coraggio; il disegno divino – avvertito come un destino già scritto – viene sempre portato a compimento, ma lascia traccia anche di un gesto compassionevole pensando di consolare il malcapitato anche in una vita ultraterrena.

L'arguzia e il riscatto degli 'ultimi'. Delineandosi come un primo studio antropologico e psicologico sulla società, molte delle novelle di Torelli, col presentare nuovi caratteri che si prestano a condensare in sé tutte le sfumature dell'espressione borghese, lasciano emergere l'interesse dello scrittore napoletano per la narrazione dello scarto persistente tra le due differenti classi sociali che non solo vedono opposti i ricchi e i meno abbienti, ma obbligano anche questi ultimi a fare i conti con tutte le peculiarità e le stranezze che dal punto di vista sociologico connotano i primi. In ogni storia questo divario viene descritto direttamente dalle parole dei personaggi, dai loro comportamenti e da una particolare osservazione dell'ambiente in cui vivono e ciò fa in modo che il vissuto dei protagonisti venga svelata progressivamente proprio attraverso i loro discorsi e le loro riflessioni, andando a toccare punti cruciali dell'aspetto della società ottocentesca.

Torelli, con la sua modernità, concede agli 'ultimi' una risorsa della quale il più delle volte i ricchi sono privi, cioè l'arguzia che permette loro di risollevarsi da un'iniziale situazione di svantaggio con l'ottimismo di chi riesce a superare ogni momento negativo grazie alla speranza e all'ottimismo, ma innescando situazioni puramente ironiche nel momento in cui vengono sovvertite le sorti e l'epilogo volge a favore di coloro che apparentemente sembrerebbero essere i vinti.

Un primo esempio di quanto detto può essere rintracciato tra le pagine de «L'Omnibus» del dicembre del 1857 dove compare, in due puntate, il racconto

riportato sotto la sezione generica *Aneddoti*[30] che tratta dell'*escamotage* messo in atto da due poveri giovani Niceforo e Pandolfo per ottenere un'eredità attraverso un matrimonio.

Con l'intenzione di coinvolgere il lettore e di avvicinarlo al suo punto di vista, Torelli, introducendo «la scena che noi andiamo a raccontare», per la prima volta mostra davvero di volerla rendere come fosse un'opera da rappresentare a teatro, con una ricca descrizione dell'ambiente e con tutti i dettagli propri di una sceneggiatura dove tutto sembra concorrere allo svolgersi del racconto (il sudicio palazzotto, le pareti della stanza spoglie di ogni ornamento, un tavolo che non si regge mai su quattro gambe, una lucerna a cui si è rotto il manico). Oltre ad indugiare sulla descrizione dell'ambientazione parigina, l'autore ritrae anche i due protagonisti del racconto: il primo è Niceforo, «un giovane alto e secco, dal viso lungo, con un naso spropositato, capelli lunghissimi, due labbra sporgenti in fuori, pallido, sconciato dal vaiolo» che sta facendo dei conti seduto al tavolino, mentre il secondo, Pandolfo, rientra «con un soprabito abbottonato sino al mento, le cui maniche cortissime lasciano vedere buona parte del braccio, col cappello ficcato sino alle orecchie, e due pantaloni rappezzati molti punti». La descrizione, dunque, è quella – ampliamente trattata dalla tradizione del secondo Ottocento – della condizione *bohémienne* degli artisti miseri che si trovano a vivere in una soffitta tra stenti e miserie, pronti a tutto pur di sopravvivere. Una soluzione per risollevarsi dalla miseria sembra esserci, ma irraggiungibile per i due a causa di un pretesto davvero bizzarro: lo zio di Pandolfo è ricco, e al nipote spetterebbe una parte del suo patrimonio, ma non è propenso a cederglielo per il semplice motivo che tutti i discendenti di quella famiglia, i Solmier, sono brutti, eccetto Pandolfo che è bello e che per questo si vede negato «il giusto diritto di partecipare alle sue ricchezze», che avrebbe potuto ottenere, però, a patto che avesse sposato una donna brutta e generato un figlio simile alla madre.

A nulla vale il tentativo di Pandolfo di cercare la donna più brutta, «orrida, quanto una diavolessa», con una disperazione che lo spinge addirittura a chiedere la mano della sua portinaia, per poi scoprire con amara rassegnazione che anche le donne brutte sono già tutte impegnate («l'è pur curiosa la storia, anche le brutte fanno all'amore»). Questa costatazione lo costringe ad avvalersi di un altro espediente: finge di aver trovato la donna brutta richiesta dallo zio semplicemente con il travestimento di Niceforo, che assume l'identità anagrafica di una sua sorella gemella Angiola Revèrd e sposa Pandolfo. Tuttavia, ciò non basta per ottenere la fortuna sperata: la cessione dell'eredità può essere valida soltanto a patto che ai due arrivi un figlio, cosa a cui Pandolfo, quando aveva architettato il matrimonio con il suo amico, non aveva pensato. Dopo idee non del tutto convincenti, senza arrendersi, Niceforo fa notare a Pandolfo che egli è sposato con sua sorella Angiola

[30] A. TORELLI, *Aneddoti*, «L'Omnibus», 19 dicembre 1857, XXV, 101 e ID., *Aneddoti*, «L'Omnibus», 23 dicembre 1857, XXV, 102.

e non con lui e anche se la sorella, al contrario suo è molto bella, la questione può essere risolta facilmente appigliandosi semplicemente ad ogni sfumatura del lessico giuridico. Si conviene, infatti, che se nel testamento è scritto «al prodotto del matrimonio, che egli avrà colla signora Angiola Revèrd, qualora però questo figlio sia come la madre», vuol dire che può avere un figlio con la vera Angiola e che quest'ultimo può ottenere l'eredità anche se nasce bello come la madre. Raggiungendo la giovane ragazza e sistemando anche formalmente la questione con un nuovo matrimonio la vicenda giunge ad un lieto fine e, pur preoccupandosi di ogni aspetto giuridico, non avranno modo di essere intralciati dallo zio, che morirà prima di conoscere la vera moglie e di veder nascere l'erede. In questa novella, Torelli, ricollegandosi a pieno all'esempio dei protagonisti delle novelle di Boccaccio non si discosta dall'importanza che anche l'autore del *Decameron* attribuisce all'intelletto umano che concede di venir fuori anche dalle circostanze più insidiose, ma soprattutto ripropone un chiaro esempio in cui si avverte il preciso intersecarsi del lessico giuridico con il discorso letterario[31].

Sempre senza dimenticare lo spiccato intento morale, quindi, Torelli con questo racconto vuole mostrare la vittoria di chi non si è arreso anche di fronte alle circostanze più avverse, traendo giovamento da ogni piccolo aiuto che il caso ha posto in suo favore, cercando così di riscrivere un destino che sembrava già segnato. Ciò accade soprattutto grazie alle infinite risorse di cui l'uomo di serve per portare a termine il suo progetto, ma soprattutto con l'ingegno che risulta utile in ogni occasione al raggiungimento di una felicità tanto attesa.

Rimanendo sempre a Parigi, ma spostando l'ambientazione da una povera soffitta ad un salotto aristocratico, in *Scene della vita parigina*[32] l'autore ritrae il comportamento di una ricca vedova che ama essere corteggiata e «stimata bella» da coloro che tentano di avvicinarsi e che le concedono inconsciamente il diritto di poter scegliere tra gli spasimanti che più la ossequiano: tra questi capita anche un giovane poeta italiano di nome Daniele, illuso e poi allontanato e sostituito con un uomo più ricco, capace di far avere alla donna un tenore di vita più elevato. Il poeta si vendicherà con l'unica arma a disposizione, cioè scrivendo una satira contro la volubilità femminile, e in particolare contro una donna dell'alta società, attirando tutta la solidarietà di Torelli che conosce bene i danni che provocano le arti nefaste femminili su di un animo puro e ben disposto, perché «i poeti, parlando generalmente, hanno l'animo facile ad essere soggiogato; essi sperano nella fedeltà e quando il disinganno viene a cancellare questa speranza, allora sfogano tutto il proprio dolore cantando e lamentandosi della loro mala sorte».

La satira, dal titolo «Le Dicerie del Mondo», se in un primo momento lascia «una curiosità ardentissima» nell'animo della contessa, appena si sente descritta

[31] Cfr. a riguardo R. GIULIO, *Diritto, giustizia e letteratura italiana*, «Rivista di letteratura italiana», 2021, XXXIX, 1, pp. 9-30.
[32] A. TORELLI, *Scene della vita parigina*, «L'Omnibus», 1° febbraio 1860, XXVIII, 9 e ID., *Scene della vita parigina*, «L'Omnibus», 4 febbraio 1860, XXVIII, 10.

come una spensierata farfalla «che fugge, e torna e non si arresta mai / stanca e non sazia di volare ancor» scaglia contro Daniele tutta la sua ira quando «la mala sventura di entrambi» li fa incontrare ad uno stesso banchetto, dove vengono declamati questi versi «di maniera che Adelia se ne stimò talmente offesa, che giurò di averne vendetta ad ogni costo».

Questo desiderio della contessa spinge il suo nuovo compagno, il Lord Wuynes a chiedere «una soddisfazione», di cui lui stesso avrebbe fatto volentieri a meno, essendo un uomo pavido e poco predisposto a battersi («questi benedetti poeti, diceva egli, sono dei disperati che non han che perdere, e che arrischiano volentieri la vita… il guaio è per chi ci si mette»), ma obbligato per mantenere l'onore a recarsi presso la casa del poeta. Qui lo trova impegnato a tirare ad un fantoccio «sul cui petto, nel luogo giusto del cuore era il segno del miglior colpo» e, pur sentendosi impaurito, lui che «non sapeva tirar di spada né niente né poco», lo spinge a programmare un duello che «avrebbe avuto luogo alla pistola in una sua villa lontana due leghe da Parigi» e che «Daniele ebbe l'imprudenza di accettare». L'autore, lasciando immaginare che le sorti del poeta sono in dubbio e che dovrà mostrare tutte le sue abilità per far sì che non sia lui a soccombere, porta la narrazione subito al momento in cui Daniele giunge alla villa e ha il presentimento di essere in trappola, perché ha riconosciuto da lontano la carrozza della contessa. Nonostante la titubanza, quando viene invitato a salire nell'appartamento prima di battersi, senza padrino, accetta di essere introdotto in un piccolo gabinetto, dove, alla presenza di Milord, della contessa e di due servi, sta per ricevere la sua punizione senza possibilità di difesa.

Resosi conto di ciò che sta per accadere, Daniele con astuzia si svincola dal pericolo, riuscendo a ribaltare la situazione e a minacciare con l'arma che aveva con sé non solo i servi che avanzano verso di lui, ma anche Milord e la contessa. Ciò che succede poi non è dato saperlo, infatti, l'autore conclude soltanto con una minima allusione che lascia intendere la rivincita del poeta e l'amarezza della contessa: l'indomani «Milord allisciava i suoi baffi, la contessa lacerava un fazzoletto e Daniele componeva un madrigale».

Con questo finale Torelli non si spinge oltre nel commento di quanto è accaduto, ma lascia che sia il lettore a giudicare la nefandezza dei gesti commessi – o che avrebbero voluto commettere – i nobili a discapito del povero poeta, che però ha saputo ottenere la sua vittoria in modo del tutto onesto, usando il discorso ben calibrato, senza perdere il lume della ragione e soprattutto con tutta la sua astuzia, che in un primo momento, abbindolato dal comportamento della donna che gli aveva fatto credere di amare solo lui, gli era venuta meno. Adesso è la donna ad uscirne sconfitta da questo scontro mai avvenuto che lascia in lei il senso di amarezza per la sconfitta da parte di un "semplice" poeta che avrebbe dovuto soggiogare a lei, ma che intanto l'ha smascherata di fronte a quella società che un tempo la ossequiava.

Ponendo l'attenzione su questi due singoli esempi, rintracciati tra tanti altri indizi lasciati da Torelli nelle sue opere letterarie, si comprende la presa di posizione dell'autore nei confronti di una nascente classe sociale che, a partire dalle insidie del contesto già ben consolidato, riesce ad emergere raccogliendo tutte le risorse a disposizione, spesso rappresentati da meccanismi di difesa che diventano poi costitutivi del nuovo ingegno dell'uomo che si costruisce da sé. Soprattutto nella figura del poeta è rintracciabile un riscontro autobiografico che condensa una base di partenza reale con scenari fittizi, ma possibili, che restituiscono in modo reale il quadro della frivolezza dell'alta società del tempo.

Gli effetti del giudizio sulle vite degli altri. Nell'opera di Torelli è interessante analizzare anche le diverse accezioni della 'parola' che si eleva da semplice parte di un dialogo o monologo, diventando rivelatrice di significati ulteriori che lo scrittore lascia raccogliere al lettore nella funzione di suo interlocutore. La parola, così com'è intesa da Torelli, si fa spesso veicolo di messaggi importanti o di rilevanti punti di vista e spunti di riflessione, ma resta che il più delle volte è semplicemente un modo per caratterizzare colui che la pronuncia. Tuttavia, se è facile notare che alla fine di ogni ritratto proposto da Torelli emerge un epilogo da cui trarre una morale, in quest'ottica anche il giudizio è presente e rilevante all'interno di tutta la storia narrata dagli stessi personaggi in scena e che spesso mettono in rilievo diversi aspetti della società dell'epoca.

Vari esempi delle sfumature del giudizio si rintracciano in alcuni racconti accomunati da una scrittura che non pone il narratore come unico osservatore della realtà, ma che rende gli stessi personaggi interni artefici di una descrizione interna. Volendo parlare nello specifico del giudizio in questa sede potranno essere proposti due esempi paralleli: un caso in cui un giudizio sbagliato, come un pettegolezzo, condanna gli innocenti e quello in cui invece diventa non solo costruttivo ma anche anticipatore di un successo artistico. È interessante notare anche come il giudizio che risuona come condanna per gli innocenti sia emanato da un personaggio piuttosto umile che, nonostante la consapevolezza di un destino condiviso, si mostra estraneo alla comprensione di particolari situazioni personali; mentre colui che è più propenso a spendere parole per aiutare il prossimo, dimostrando maggiore empatia, è il personaggio più altolocato, solitamente inteso come sprezzante.

Nel racconto *Il mio guardaporta*[33], in cui Torelli pare raccontare una vicenda a lui molto vicina, perché probabilmente desunta proprio da scene quotidiane vissute in prima persona, anche se enfatizzate, si narra dei pettegolezzi di Stefano, il portinaio del suo palazzo, paragonato da subito al Cerbero dantesco, per quella stessa indole con cui svolge il suo lavoro, riunendo in sé «la ferocia della

[33] A. TORELLI, *Il mio guardaporta*, «L'Omnibus», 15 ottobre 1859, XXVII, 83 e ID., *Il mio guardaporta*, «L'Omnibus», 19 ottobre, XXVII, 84.

iena, l'astuzia della volpe, e la fame del lupo» a discapito dei poveri inquilini che ne pagano le conseguenze.

Le diffamanti parole di Stefano si ripercuotono, a turno, sulle sorti di tutti gli abitanti del palazzo che, non a caso, Torelli descrive sempre come onesti, ingenui e talvolta sfortunati, anche per sottolineare una già evidente contrapposizione nelle diverse disposizioni d'animo dei personaggi.

La prima vittima delle dicerie di Stefano è il signor D., «onesto negoziante già ricco di molte migliaia», i cui affari andavano a gonfie vele fino a quando pian piano la situazione cominciò a mutare e incontrato lo stesso Torelli un giorno per le scale aveva confidato le sue difficoltà, ma anche la sua speranza di riuscita. Questa speranza sarà disattesa a causa dei pettegolezzi di Stefano che diffonde la falsa notizia del suo fallimento e della conseguente fuga, lasciando che i debitori del povero sventurato si convincessero dell'inutilità di consegnargli quel denaro che lo avrebbe salvato dalla rovina. Il signor D., «smarrito per tante sventure che gli capitavano addosso», si trova costretto a dichiarare davvero il fallimento e, come un pazzo, continua a vagare dicendo che sta per concludere un prestito che lo toglierà da ogni impiccio, mentre Stefano ipocrita a chi chiede di lui dice: «Povero signor D… Era tanto buono!».

Nel secondo danno compiuto da Stefano sono invece coinvolte due coppie: la prima è composta da una giovane ragazza corteggiata da un tale «principe di S…», mentre la seconda da «un ufficiale di marina, il signor G…» e «una cara giovinetta». L'equivoco che vede protagoniste le due coppie e che si rivelerà fatale viene enfatizzato, oltre che frainteso sempre da Stefano, che una notte vede «il giovine ufficiale» che invece di rientrare nel suo appartamento, «un po' distratto» bussa alla porta del secondo piano ed «entra dentro per uscirne dopo un minuto secondo, avvedutosi dello sbaglio commesso». Dopo aver assistito a quella scena, Stefano, senza tener conto dell'atto del tutto involontario dell'uomo, oltre a provocare il dolore della giovane donna, induce il principe a cercare una vendetta con un duello con il giovane ufficiale che non ne uscirà vivo.

Protagonista del terzo episodio narrato è il povero pittore del terzo piano che si potrebbe identificare, partendo da un dato biografico di Torelli, con Domenico Morelli[34], confermando l'identità grazie al cenno che viene fatto al premio ricevuto per il quadro che «rappresentava Pergolese, il quale muore consunto scrivendo le

[34] Sempre tra realtà e finzione, si può immaginare che il vero vicino di casa di Torelli sia stato per un periodo il pittore Domenico Morelli, come si evince da un articolo di Petriccione, che ricorda: «Nella prima giovinezza, quando il suo nome correva trionfante sulle tavole dei teatri, Achille Torelli aveva creduto di saper dipingere. Come la più parte dei grandi amori, era un amore non corrisposto. Almeno a voler prestar fede a uno schietto competente, Domenico Morelli. Abitavano nello stesso casamento, il pittore delle Tentazioni di Sant'Antonio e l'autore dei Mariti: il barbuto Morelli all'ultimo piano. Così, una volta, il commediografo salì le scale per chiedere all'amico pittore un parere su due piccoli paesaggi recanti la firma "A. Torelli". Inorridito, l'arcigno Domenico chiuse gli occhi e non volle riaprirli se non quando l'autore drammatico ebbe riavvolto nella carta gli aborti pittorici e ripreso la via dell'uscio». Cfr. F. PETRICCIONE, *Un uomo di spirito*, cit.

ultime note del suo *Stabat*», prima che cominciassero i suoi guai, derivanti dalla difficoltà nel trovare acquirenti per le sue opere. Anche questa volta le azioni di Stefano sono fatali per il povero artista, prima facendogli perdere l'unico tozzo di pane guadagnato con il lavoro di giorni, poi allontanando da lui i suoi clienti, condannandolo a vivere nella miseria fino al drammatico epilogo che porta alla scoperta del disperato gesto estremo del pittore, il suicidio. Non resta altro da dire, se non che lo scrittore, ultimo inquilino non toccato ancora dalla cattiveria di Stefano, si convince a raccogliere i suoi averi e a mettersi alla ricerca di un nuovo domicilio, lontano dal suo «guardaporta».

L'altro racconto in cui la parola-giudizio diventa rilevante, ma in un'accezione del tutto positiva è quello che viene pubblicato senza titolo il 2 dicembre del 1857[35], in cui si parla di un acuto osservatore che, nell'imprecisato «giorno d'estate dell'anno 18..», scorge in una piazza di Venezia «una giovinetta di 19 o 20 anni, che cantava sopra di una vecchia chitarra, con una voce fresca e vibrata quelle canzoni allora in voga fra la plebe». Se la sua figura era «bella e seducente» non si poteva dire lo stesso del modo in cui vestiva che, invece, appariva alquanto trasandato. Incuriosito, quando la giovinetta termina la sua esecuzione, sente di suggerirle di studiare canto, sentendosi rispondere che ciò non era possibile per la mancanza di mezzi. Tuttavia, ancora una volta, la mancanza di mezzi non impedisce la piena realizzazione della sfortunata protagonista di questa storia, perché, in seguito al giudizio sulla «bella voce», le parole spese dal maestro per la giovane ragazza, hanno un risvolto del tutto differente rispetto a quelle lanciate al vento da Stefano, nel racconto precedente. L'occasione viene dalla prima rappresentazione a Venezia de *L'inganno felice* e dai fischi del pubblico che ne seguono, ma soprattutto dalla scelta che l'impresario e il maestro si trovano a compiere il giorno seguente, alla notizia del cattivo stato di salute della prima donna. È in questo momento che il maestro si ricorda della giovane che aveva sentito in piazza («una prima donna? Ah! mi viene un'idea. Sì… mi compromette io di trovarla») e, nonostante la diffidenza dell'impresario, corre a cercare la donna che avrebbe salvato la rappresentazione, per la quale «per quanti fischi vi erano stati la sera precedenti, altrettanti furono gli applausi»:

> Tutti volevano sapere chi fosse quella giovinetta che faceva da prima donna. Chi diceva di averla vista a cantare per la strada, chi la spacciava per una tale, chi per un'altra, il certo si era che tutti convenivano di non avere inteso mai più bella voce, e mai vista più leggiadra figura.

La giovinetta, infatti, «nascosta nel suo posticino aveva assistito a tutte le proprie dell'opera e ne conosceva di già i pezzi», lasciando senza parole il pubblico che in quell'istante decretò l'inizio del successo di una grande cantante scoperta da quel maestro che, in conclusione, si rivela essere Gioachino Rossini. In questo modo si dimostra che una parola detta a fin di bene può rivoluzionare un'intera

[35] Cfr. A. TORELLI, «L'Omnibus», 2 dicembre 1857, XXV, n. 96.

esistenza, ma anche che la tenacia, unita alla passione, può condurre verso mete inaspettate perfino coloro che si incamminano privi delle giuste risorse.

È in questo aspetto, più di tutti, che si proietta il giovane scrittore napoletano, compassionevole e pietoso verso quella categoria che riesce ad emergere da una situazione di svantaggio grazie all'ingegno, ma anche ai casi fortuiti della vita, consapevole delle difficoltà del "mestiere" dell'artista, così come dei momenti di gratificazione che sopraggiungono per chi non smette di sperare. Spingendosi al di là di ogni sentimento patetico, infatti, lo scrittore usa la sua schiettezza letteraria per raccontare con intensi momenti di realismo la condizione di chi vive per l'arte; si pensi anche al racconto *Un caso inverosimile* in cui lo scrittore raccoglie un'intima confidenza del pittore D. Domenico: «faticando da che spunta il sole fino a sera non arrivo a guadagnare che pochi carlini… per noi altri artisti non è questo un bel tempo»[36]. Bisogna poi considerare tutte le altre storie di artisti che si incontreranno nelle opere teatrali di Torelli accomunati dalla penuria della misera soffitta in cui spesso abitano, dalle difficoltà da affrontare quotidianamente e dal faticoso confronto con la società del loro tempo, incapace di comprendere il valore dell'arte.

La lettura delle novelle proposte aiuta a rintracciare temi e motivi presenti nell'opera di Torelli che, a partire da questa prima fase embrionale, giungeranno alla massima evoluzione nell'opera teatrale, dimostrando la coerenza tematica dell'autore e le costanti di una scrittura che mantiene intatta la sua forma identitaria originale e soprattutto la sua aderenza al vero. Queste novelle, infatti, pur discostandosi dall'intreccio esteso e panoramico dei romanzi contemporanei, organizzandosi intorno a un solo fatto, collocato senza mediazioni allo stesso livello di realtà del mondo circostante del lettore, dimostrano come la verosimiglianza dell'ambiente descritto debba rientrare fra le condizioni necessarie al successo del racconto[37].

II.3. Il romanzo d'appendice: *Ingegno e fortuna*

A partire dalla metà dell'Ottocento, una novità fondamentale che lega il giornalismo alla letteratura è la diffusione del romanzo d'appendice che, muovendosi dalle linee dettate dal romanzo storico, si innesta su un processo di sviluppo graduale, legato anche alle condizioni politiche e sociali del panorama letterario ottocentesco, su cui va ad incidere[38]. Tenendo in considerazione il pubblico a cui si rivolge, ancora strettamente legato al romanzo popolare, il

[36] Cfr. A. TORELLI, *Un caso inverosimile*, «Il Diavolo zoppo», I, 10, 6 giugno 1858.
[37] T. PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo. Le forme*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, p. 46.
[38] A. BIANCHINI, *L'intreccio italiano tra romanzo, melodramma e pittura storica*, in *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1988, p. 123.

romanzo d'appendice si avvale di temi, miti, modelli tipologici e schemi ideologici che, standardizzati e semplificati, possano soddisfare le esigenze di lettori meno smaliziati e raffinati.

Questo genere letterario ripete, per certi versi, lo schema della grande narrativa romantica – a sua volta ripreso dal romanzo popolare – espresso nel conflitto tra l'individuo e una società che lo confina ai margini, con la differenza che mentre nel grande romanzo ottocentesco l'eroe viene sconfitto dalla società, adesso riesce a superare gli ostacoli e a raggiungere la propria autorealizzazione, seguendo le tracce di passioni apparentemente sopite che risvegliano anche il pubblico dei lettori che ha bisogno dell'eccezionalità dell'eroe per identificarsi in un modello sublime e per proiettarsi in una dimensione stilizzata, dove i fallimenti e gli scacchi dell'esistenza vengono immediatamente ribaltati nei trionfi e nelle vittorie dell'universo romanzesco[39].

Inoltre, dal punto di vista narrativo, tra gli elementi peculiari, al di là della caratterizzazione dei personaggi e degli intrecci stereotipi che incontrano e appagano le aspettative del pubblico[40], in linea con un certo intento didascalico, s'intravede l'abilità di costruire storie in cui tutto appare essenziale e di disegnare seducenti e plausibili sfondi per conferire attendibilità sia all'indagine psicologica, sia al realismo naturalistico di certe descrizioni, caratterizzate da variopinti frammenti reali di paesaggi e sfondi che si muovono, in modo teatrale, insieme allo sviluppo delle emozioni sollecitate nel lettore[41]. Anche per maggiore vicinanza al lettore, il romanzo d'appendice, infatti, tende ad essere ambientato nel presente del quale dipinge la realtà sociale, proponendosi di insegnare al popolo una quantità di nozioni che gli concedano – attraverso le frequentissime pause didascaliche della narrazione e le varie divagazioni enciclopediche – di raggiungere un migliore livello di vita.

Emerge in questo modo l'aspirazione ad una letteratura nuova che riflette i rapporti sociali esistenti all'interno della comunità e utilizza come personaggi elementi delle classi popolari, i quali, divenuti contemporaneamente protagonisti e spettatori, non solo si riconoscono nell'opera letteraria, ma vi identificano anche i canoni del proprio agire[42]. Questa funzione trova la sua realizzazione nel processo compositivo di astrazione degli individui da ogni contingenza di attualità con una predilezione per uno studio psicologico volto a cogliere l'individuo come entità

[39] M. ROMANO, *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Ravenna, Longo, 1977, p. 13.
[40] M. COLOMBO, *Manzoniani e no fra i minori*, in *Il romanzo dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 60.
[41] A. ARSLAN VERONESE, *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra 800 e 900*, Padova, Cooperativa Libraria Editrice degli Studenti dell'Università di Padova, 1977, p. 14.
[42] A. PORCARO, *Studi sulla letteratura popolare in Italia nell'Ottocento*, Napoli, De Frede, 1997, p. 27.

sociale, che rivendica un compito di individuazione degli squilibri sociali, in funzione non di denuncia, ma di una interna radicale riforma[43].

Si giustifica così, anche in prospettiva di un'analisi gramsciana, la finalità della maggior parte dei romanzi d'appendice che tendono spesso ad una fusione della funzione popolare con quella educativa, un problema che sorge già nell'Ottocento italiano[44], quando si comprende già che al pubblico «non importa il nome o la personalità dell'autore, ma la persona del protagonista»: «gli eroi della letteratura popolare, quando sono entrati nella sfera della vita intellettuale popolare, si staccano dalla loro origine "letteraria" e acquistano la validità del personaggio storico»[45].

La realtà del romanzo d'appendice – sulla scia del francese *feuilleton* – si diffonde sempre di più anche nella stampa periodica napoletana dove, a partire dalla metà dell'Ottocento – anche se qualcuno individua le prime tracce già nella pubblicistica degli anni Trenta – comincia a delinearsi questo nuovo strumento di diffusione dell'opera letteraria. Sebbene per via del lungo processo di definizione, non sia possibile indicare una data precisa della nascita del romanzo d'appendice, si può rintracciare l'intensificarsi della sua presenza nella stampa del tempo e il continuo mutare dei caratteri che lo contraddistinguono, nella forma e nel contenuto. La novità si rintraccia, per esempio, soprattutto nella struttura, che si adegua alla fruizione discontinua della lettura del romanzo d'appendice sul periodico, e che richiede quindi la successione di particelle narrative relativamente autosufficienti in cui la logica «dell'accumulo» si interseca con una necessaria rete di richiami[46].

In questo contesto, occorre ricordare che va proprio a Vincenzo Torelli il merito di aver contribuito alla diffusione di questo genere letterario a Napoli, già a partire dal 1847, quando pubblica su «L'Omnibus» il romanzo di Alexandre Dumas *La scienza e l'amore*, annunciando la novità con sommo entusiasmo:

> Sotto il solito giornale, doneremo di più di 16 pagine alla settimana di un romanzo, le quali alla fine dell'anno successivo saranno 832 pagine, e tagliate e legate, daranno 4, o 5 volumi di uno o più romanzi. Ciò senza nessun aumento al pagamento di duc. 2.60 l'anno. Però questo dono, che promettiamo per un anno, se converrà, sarà continuato, altrimenti il giornale ritornerà come prima[47].

[43] Ivi, pp. 34-35.

[44] A. BIANCHINI, *Il romanzo d'appendice e la letteratura popolare di ieri e di oggi, in Il romanzo d'appendice*, Torino, Eri, 1969, p. 181.

[45] Cfr. A. GRAMSCI, *Letteratura popolare*, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966, p. 128.

[46] C. VAROTTI, *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l'infanzia (1861-86)*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci, 2019, p. 173.

[47] Cfr. [V. TORELLI], *Per l'anno XV dell'Omnibus*, «L'Omnibus»,1° maggio 1847, XV, 1.

Evidentemente oltre all'interesse culturale, c'era anche una sottile logica economica che vede il romanzo d'appendice come uno strumento pubblicitario fondamentale per attirare nuovi lettori. Per questo motivo la scelta di Torelli ricade su Dumas, già famoso a quel tempo anche a Napoli per i suoi romanzi – anche in virtù di quella temperie culturale che vede arrivare in Italia le sue traduzioni insieme a quelle di Balzac, Stendhal e Sand, nomi con cui si intensifica la «popolarissima letteratura d'appendice»[48] – e che continuerà a pubblicarne altri in appendice al giornale di Torelli anche nei decenni successivi, in cui sarà secondo soltanto al più assiduo Francesco Mastriani che pubblicherà alcuni suoi capolavori, tra cui *La Cieca di Sorrento*, *La Comare di Borgo Loreto*, *Federico Lennois*, *Il mio cadavere* ed altri[49]. Nel 1857, Achille Torelli esordisce proprio sul giornale paterno e comincia a pubblicare a puntate – a partire dal numero del 16 settembre e fino a quello del 31 ottobre – il suo romanzo d'appendice[50], *Ingegno e fortuna* («racconto di Achille Torelli» recita il sottotitolo), pubblicato in volume quello stesso anno[51].

Questo romanzo, a metà tra la "biografia romanzata" e il romanzo di formazione, è ambientato nella Francia del Seicento e altro non è che il racconto della fortuna che accompagnò l'ingegno di due artisti: il famoso Nicolas Poussin e il suo fedele compagno Filippo di Champagne. Tra realtà e finzione, si narra il momento in cui i due si "scontrano" sulla via per Parigi e poi si ritrovano prima alla stessa locanda e poi a dividere la stessa camera di una bettola, fino a condividere il progetto di un destino superiore che li vede, da poveri che erano, ricchi artisti alla corte di Francia. Quest'opera, se da un lato ricalca la vera storia di Poussin[52], dall'altro indugia su scene che l'autore inserisce nella sua storia, con personaggi nuovi e vari, che contribuiscono alla *suspense* nel lettore, mentre scorre queste pagine che danno vita a colpi di scena con risvolti sempre inaspettati, ma senza dubbio con un chiaro intento pedagogico che mette luce su nuovi valori, ricollegandosi all'uso diffuso di trattare di biografie di personaggi famosi e alla riscoperta di temi rinascimentali: due aspetti presenti in diversi periodici del tempo ed anche – a partire dai decenni precedenti – ne «L'Omnibus pittoresco», dove non sono rare le narrazioni di vicende di personaggi storici o comunque ben noti, in

[48] C. VAROTTI, *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l'infanzia (1861-86)*, cit., p. 173.
[49] Cfr. L. PALMA, *Vincenzo Torelli. Il padre del giornalismo napoletano*, cit., pp. 39-42.
[50] In quello stesso anno su diversi numeri de «L'Omnibus», ancor prima di *Ingegno e fortuna*, compare in appendice anche *Cose passate e presenti*, che porta in calce tra parentesi la dicitura «riduzione di A. T.», che potrebbero essere le iniziali di Achille Torelli, solito a firmarsi così anche in qualche numero successivo. Tuttavia, in questa sede, si ritiene opportuno prendere in considerazione soltanto *Ingegno e fortuna*.
[51] Cfr. A. TORELLI, *Ingegno e fortuna. Racconto di Achille Torelli*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1857 (da ora in poi semplicemente *Ingegno e fortuna*). Si segnala fin da ora che nel testo riportato in questa sede saranno corretti i segni grafici e di interpunzione presenti nel testo originario e saranno uniformati i sostantivi all'uso moderno, come già fatto per le novelle.
[52] Cfr. per esempio M. GRAHAM, *Memoirs of the life of Nicholas Poussin*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1820, pp. 14-15.

un'età che avvertiva le suggestioni del Romanticismo ed in cui era preponderante il gusto per il Medioevo e per il Seicento, alimentato dai romanzi di Scott e di Manzoni[53]. Questo si ricollega senza dubbio alla finalità didascalica dell'opera che non sfugge nemmeno all'inserimento sporadico di motti moraleggianti che dovrebbero sollecitare l'uomo, in questo caso, a non arrendersi alle prime difficoltà e a usare l'intelletto, senza prepotenza, al fine di raggiungere una meta tanto agognata, la gloria concepita nelle sue varie accezioni. Ovviamente tutto ciò avviene non senza ironia nei confronti dei protagonisti, ma anche degli antagonisti che mostrano di non avere le virtù condivise dai due artisti: Torelli può così dimostrare la sconfitta di coloro che non hanno le giuste qualità per sapere "stare al mondo".

C'è poi nel romanzo un piano fisso con personaggi che ritornano ciclicamente, ma anche le comparse minori sono indispensabili perché sono quelle che conferiscono al prodotto una certa vivacità e una patina di resoconto realistico di un'avventura vissuta che è un altro necessario ingrediente di questo tipo di narrativa. Già nella prima metà del primo capitolo – che coincide con la prima puntata del romanzo pubblicata sul numero 74 de «L'Omnibus» – vengono presentati quasi tutti i personaggi, anche se il ruolo di alcuni di loro non si comprende fin da subito. Oltre ai protagonisti che, come si è detto, sono due artisti, anche gli altri personaggi sono inseriti in un sistema di rapporti sociali e personali che li rende individualmente inconfondibili e che richiama alla mente del lettore un "tipo", dandogli un'impressione di familiarità, facilitandogli una rapida ambientazione, attraverso la descrizione di caratteri già noti, con le vicende presumibilmente ignote del racconto. Ovviamente non manca nemmeno l'elemento femminile – portatore di passioni, di squilibri emotivi e sentimentali – che però non compare da subito, lasciando così volutamente più spazio alla narrazione dell'avventura dei due artisti che, con le loro vicissitudini si fanno spazio nell'animo del lettore, mosso a pietà nei confronti di due poveri individui dotati, inizialmente, di tanto ingegno e poca fortuna.

Il romanzo, diviso in undici "puntate" sul periodico – prima di essere pubblicato in undici capitoli, che non corrispondono sempre alla divisione precedente – con il suo rapido susseguirsi di eventi che pur essendo paralleli confluiscono verso un unico finale condiviso, è sapientemente organizzato dal narratore che si avvale di tutti gli elementi su cui generalmente si regge l'impalcatura romanzesca, disposti secondo una tecnica della *suspense* generata con tutti gli accorgimenti atti a mantenere desta l'attenzione e la curiosità del lettore, senza dimenticare, com'è tipico del *feuilleton*, l'uso frequente della digressione, che

[53] Cfr. L. PALMA, *La presenza del Rinascimento nella stampa periodica napoletana della prima metà dell'Ottocento*, in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, cit., p. 184. In particolare, ne «L'Omnibus pittoresco» era molto frequente rintracciare profili biografici di pittori (Raffaello, Michelangelo, Leonardo da Vinci, il Parmigianino, Correggio, etc). Cfr. Ivi, p. 190.

interrompe la narrazione per inserire al suo interno altre vicende parzialmente autonome, ma destinate a confluire, alla fine, nella trama principale[54]. Sul piano linguistico, in linea con i tratti più vistosi del romanzo popolare, si riscontra anche in questo caso una spiccata propensione ad una lingua letteraria che inclina ad una forma arcaica talvolta utilizzata anche per rivestire i personaggi di una comicità involontaria[55].

II.3.1. I nodi dell'intreccio narrativo: il caso, la fortuna, la gloria

Nel romanzo l'azione si gioca su un susseguirsi di colpi di scena e di capovolgimenti imprevisti, di indizi e di presentimenti, che tendono a presentare lo sviluppo della vicenda come regolato dalle leggi della "fatalità" e del "destino", anche attraverso la presenza di oggetti rivelatori, che contengono elementi capaci di suggerire nuovi sviluppi, giungendo così all'agnizione, la quale, attraverso il riconoscimento dei personaggi, come spesso accade scioglie i nodi della trama[56]. In questo modo, l'intreccio della narrazione si presenta avvolto intorno a nuclei concettuali attraverso cui l'autore non solo trasmette la storia, ma comunica una propria visione del mondo e veicola un messaggio. Tutto questo è possibile grazie alla creazione di personaggi descritti non solo dalla narrazione dell'autore, ma anche dalle loro stesse parole, che consentono di interpretare la loro essenza più reale, fino ad approdare addirittura nel loro subconscio[57]. Il narratore, anche grazie alle sue qualità "teatrali", fornisce infatti quella che può essere definita una "lettura guidata" di ogni parte dialogata, lasciando trasparire le singole espressioni e le loro motivazioni, ma soprattutto caratterizzando il personaggio per il contesto ideologico-culturale in cui muove[58].

Il caso. All'interno del romanzo un particolare artificio della trama dell'azione è l'elemento dell'incontro/scontro che fin dall'inizio si presenta come potente motore dell'azione, a cui viene affidato il compito di mettere in contatto i diversi protagonisti che compaiono sulla scena di volta in volta, lasciando presupporre continui e successivi interscambi, cambiandone l'animo e la loro sorte oggettiva[59]. Bachtin, inserendo l'elemento dell'incontro nella sfera della casualità – definita come «una forma di manifestazione della necessità» che, come tale, «può

[54] G. ZACCARIA, *Il romanzo d'appendice: aspetti della narrativa "popolare" nei secoli XIX e XX*, a cura di Id., Torino, Paravia, 1977, p. 55.
[55] M. COLOMBO, *Manzoniani e no fra i minori*, cit., p. 62.
[56] Ivi, p. 56.
[57] E. M. FORSTER, *Aspetti del romanzo. Analisi delle ragioni narrative*, Milano, Mondadori, 1963, p. 96.
[58] Cfr. F. FIDO, *Dialogo/monologo*, in *Il romanzo. Le forme*, cit., p. 263.
[59] R. LUPERINI, *Introduzione. L'incontro e la trama*, in *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007, pp. 5-6.

aver luogo in ogni romanzo, come ha luogo anche nella vita»[60]– introduce il concetto del «cronotropo della strada»[61] al quale si possono ricondurre tutti gli incontri fatti per via, luogo per eccellenza degli incontri casuali, dove «si intersecano in un punto temporale e spaziale le vie spaziali e temporali delle persone più svariate», si uniscono in modo singolare i destini e si annodano e si compiono gli eventi, governati dal caso[62].

Il romanzo inizia, appunto, con la presentazione dell'azione in *medias res* aprendo il sipario su una scena ambientata nella Francia del Seicento, che se in un primo momento descrive un ambiente bucolico con «una via posta in mezzo alla campagna, che conduce da Boulogne a Parigi, fiancheggiata da fossi ripieni d'acqua, e da alberi di ogni natura», subito dopo, interrompe l'idillio con la comparsa di un «giovine sui venti anni» che cavalca «un somaro secco e sparuto».

L'insistenza di Torelli sul motivo del «grigio» dei capelli impolverati, della giovane età celata dal debole incedere del ragazzo e della ruggine posata sul pomo della spada, riflette tutti gli elementi della connotazione emotiva del personaggio e dimostra fin dall'inizio il sentimento di compassione che prova per il povero sventurato, e apparirà del tutto inaspettata la scoperta che il lettore potrà fare soltanto dopo la narrazione delle prime vicende, trovandosi a leggere la storia del famoso pittore francese Nicolas Poussin e del suo compagno Filippo Champagne.

Senza dubbio Torelli è avvicinato all'ambiente francese dalla lettura del grande appendicista dell'epoca, Alexandre Dumas padre, dal quale apprende – come è dimostrato dalla lettura del romanzo *La regina Margot*[63] trasposto poi in un dramma e ripreso anche da Torelli – la sua stessa capacità di trasformare la storia in un romanzo, pur con tutte le aggiunte necessarie allo svolgersi della narrazione, senza preoccuparsi di nasconderle[64]. Torelli, infatti, mentre scrive *Ingegno e fortuna*, desume con consapevolezza alcuni tratti proprio da questa opera di Dumas: indicativa, ad esempio, è la corrispondenza tra il nome dell'osteria a cui giungono l'ugonotto e il cattolico protagonisti del dramma di Dumas (*La Belle Étoile*) e quella che accoglie, invece, i due viaggiatori presentati sulla scena da Torelli (*La Bella Aurora*)[65].

---

[60] M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, p. 243.

[61] Ivi, p. 245.

[62] Ivi, p. 390.

[63] Il romanzo, pubblicato da Dumas pare nel 1845 e diventato successivamente anche un dramma, narra la storia della figlia di Caterina de' Medici, Margherita di Valois detta Margot, data in sposa ad Enrico di Navarra che, tra alleanze e intrighi della corte francese, si snoda nel contesto della lotta tra cattolici e ugonotti.

[64] Cfr. P. TORTONESE, *Introduzione*, in A. DUMAS, *La regina Margot*, traduzione di M. Dazzi, Milano, Bur, 2019, p. 9.

[65] Questi riferimenti alla corrispondenza degli elementi presenti in *Ingegno e fortuna* e ne *La regina Margot* si fa riferimento al testo posto nell'Appendice II della tesi, che propone proprio la scena iniziale del dramma riadattato da Torelli dal modello francese.

Sia ne *La regina Margot* che nel romanzo di Torelli si comincia con una disputa, anche se solo verbale, tra i due uomini che si incrociano lungo il percorso, prima di ritrovarsi presso la stessa osteria e comprendere che da quel momento in poi non potranno fare altro che ritrovarsi nella condivisione di un medesimo destino. Un altro riferimento implicito a Dumas si evince dall'ambientazione alla corte di Maria di Francia proprio come accade per *I tre moschettieri*. Questi ed altri sono i temi e i motivi che ritornano, mostrando come Dumas fosse il vero modello di appendicista del giovane Torelli.

All'inizio della narrazione, in un'alternanza di focalizzazioni sui soggetti, come accade nel modello francese, le prime vicende ad essere narrate sono quelle di Poussin che, entrato a Parigi a notte fonda, si preoccupa di trovare una sistemazione presso l'osteria *La Bella Aurora*, ma viene a sapere da un garzoncello che lì si cena solamente e che per dormire sarebbe dovuto andare altrove, la stessa sorte toccherà a Filippo. Entrambi, inoltre, si scontrano con due diversi ubriaconi ognuno dei quali rivela l'identità dell'altro: il primo invoca un certo Giacomo; il secondo un tale di nome Pietro. L'uno è il carceriere, fedele a Richelieu, l'altro il giardiniere del Louvre, entrambi torneranno in scena al momento opportuno.

Collocando i due personaggi in questo momento come semplici comparse, Torelli effettua un'operazione che si giustifica pensando alla funzione di una sequenza introduttiva ad un romanzo d'appendice che deve saper spingere il pubblico a leggerlo interamente, portando con sé la minima traccia lasciata dall'autore che, non solo ha anticipato il nome dei personaggi secondari, ma ne sta anche per presentarne un altro, posto da subito come il punto di contatto che legherà insieme le vicende dei due artisti ancora sconosciuti. Il personaggio in questione è un «semplice soldato», «un giovine sui diciotto anni, alto e snello» dal «volto assai gentile»: costui è Gerardo Du Rochet e introduce Filippo da un albergatore, concedendogli la possibilità di poter trascorrere la notte in una stanza a poco prezzo. Filippo, che finalmente può trovare un po' di pace, si guarda intorno finalmente con ottimismo:

> – Le dicevan grosse quelli del mio paese – pensò egli – quando m'assicuravano che a Parigi si paga bene per esser servito male; bisogna pur convenire che qui tutto è abbondanza, e qui si fa fortuna… Oh! La Fortuna… se mai volesse arridermi un poco![66]

Proprio dopo aver pronunciato per la prima volta la parola «fortuna» si trova di nuovo insieme all'uomo che ha più volte incontrato – e che adesso bussa alla sua porta sempre in compagnia di Du Rochet, chiedendo di essere ospitato, non avendo trovato altra dimora –, comprendendo che non può trattarsi soltanto di una casualità.

La fortuna. Rivelata l'identità dei due personaggi, e lasciato presagire il rapporto che si potrà innescare con la corte reale, l'autore si avvale di una

[66] *Ingegno e fortuna*, p.7.

conversazione svolta mediante parti dialogiche molto dinamiche – riflettendo a pieno la natura teatrale del romanzo – tra i due poveri ospiti dell'ostello per svelare i loro nomi e la loro sorte comune, che viene messa in evidenza dalle parole di Poussin:

> – Che cosa fate?
> – Il pittore.
> – Il pittore! Davvero che l'è graziosa, pare impossibile: siamo due giovanotti, ben fatti, allegri, ambedue pittori, ambedue veniamo a Parigi per la prima volta, ambedue per farvi fortuna; c'incontriamo sulla stessa strada, nella stessa osteria, e nello stesso albergo, e dormiremo nello stesso letto!... Solo io vengo da Boulogne, e voi da Bruxelles e vi chiamato Filippo Champagne, ed io Nicola Poussin. L'è proprio bizzarra[67].

Elemento-chiave è, quindi, ancora una volta, l'«incontro» che, con maggiore consapevolezza, trasforma il caso in fortuna, nel momento in cui i protagonisti si rendono conto di poter dominare le sorti e di piegarle a loro vantaggio, a partire dalla scelta di cercare un appartamento che potesse divenire anche il loro studio, una «cameretta ai Campi Elisi», dove cominceranno a dedicarsi all'arte, «ciascuno mosso più dalla curiosità di sapere quanta vaglia fosse l'altro che dal desiderio dello studio»: «Filippo, che forse giudicava con occhio più sicuro e spoglio di ogni egoismo, conobbe ben presto che Nicola l'avanzava e per la perfezione dl disegno e per la bellezza del colorito».

Ad accompagnare – e forse anche a favorire – i casi fortuiti, giunge inoltre la stramberia di alcune azioni che, a partire da piccoli dettagli e particolari imprevisti, diventano il motore di una narrazione sempre più dinamica. Questa bizzarria è data dal sonnambulismo di Nicola che se da un lato preoccupa il suo amico, dall'altro sarà la loro fortuna. Torelli, infatti, decidendo di inserire questo elemento, che all'inizio potrebbe sembrare del tutto avulso dalla realtà della narrazione, non fa altro che avvalersi di un dettaglio funzionale alla messa in scena di un nuovo personaggio, l'abate Lemair, che mai avrebbe saputo dei due artisti se Nicola, nottetempo, non fosse andato a rubargli la tunica con un gesto del tutto inconsapevole, costringendolo, per riprendersela, a raggiungere la camera dei due artisti, che nota essere due sventurati a cui rivolge una promessa che non cadrà senza essere onorata:

> – Mi farete veder qualche cosa; se posso vi aiuterò. Coraggio, giovanotto mio, con l'ingegno e la buona intenzione si va innanzi, ed innanzi assai[68].

Dopo aver pronunciato l'altra parola chiave del romanzo, «ingegno», unita alla «buona intenzione», l'abate Lemair sembra dissolversi come un'ombra, per poi comparire nella sua naturale collocazione, il luogo in cui gli sarà possibile tenere

[67] Ivi, p. 10.
[68] Ivi, p. 14.

fede alla promessa fatta, la corte. Questo luogo viene raccontato con pochi rapidi passaggi da Torelli, soltanto perché funzionale allo svolgimento delle vicende dei due artisti, le cui sorti risultano essere legate ad una semplice richiesta: il cardinale chiede un aiuto per individuare un artista che sia capace di realizzare due quadri da regalare al re e alla regina; Lemair gli consiglia di affidare il soggetto a più di uno e di scegliere il migliore, già consapevole di poter concedere ai due sventurati un'opportunità di riscatto.

La gloria. Nei vari snodi possibili della narrazione, sono diverse le accezioni di significato che possono assumere i vari concetti esplicitati dal narratore e ciò non dipende soltanto da un'interpretazione individuale, ma dalla funzione che attribuisce l'autore ad ogni sfumatura del linguaggio. Un esempio è dato dalle diverse declinazioni della gloria, intesa come desiderio di grandezza, ma anche come premio concesso per il valore morale o per le abilità non solo dei due protagonisti, ma anche degli altri personaggi secondari che tendono al raggiungimento della gloria che li affranchi da una condizione di subordinazione.

Per quel che concerne la gloria intesa come desiderio del raggiungimento di un finale "lieto", Torelli pensando all'epilogo di un destino cominciato miseramente decide di non scindere i percorsi dei due artisti, ma di fare in modo che siano loro stessi a presagire la gloria futura, ancora una volta con l'introduzione dell'elemento onirico. Se precedentemente, dormendo, Poussin si era introdotto in camera dell'abate, innescando un momento di svolta nella miseria dei due sventurati, adesso presagisce attraverso un sogno, ciò che ancora non sa che sta per succedere, perché ancora non informato dall'abate. «Sognando la sua gloria futura», infatti, immagina «di esser trascinato da una schiera di geni, che muovevano i suoi pennelli, e gli presentavano i colori» e «gli sembrava di esser messo sopra un carro che fuggiva verso un tempio che mandava una luce di fuoco, nel cui mezzo era assisa la Gloria». Emblematica la scelta dello scrittore che nel descrivere la gloria che sta per incoronare con una fronda d'alloro il giovane artista, rivolge subito lo sguardo al compagno, rimasto indietro con somma preoccupazione di Nicola, ma prontamente «soccorso e sostenuto dai geni che lo trasportano nel tempio», dove i due si abbracciano e ricevono la stessa ricompensa, cioè «il bacio che la Gloria concede ai suoi figli prediletti»[69].

In questo sogno, Torelli anticipando l'importanza data all'inconscio e al latente, mette in luce il sentimento di fratellanza vissuto dai due poveri sventurati che non solo immaginano la gloria, ma immaginano di conseguirla insieme, e per questo, come si vedrà, entrambi si adopereranno per aiutarsi a vicenda. Si viene così a delineare quel sentimento di solidarietà – che rare volte compare tra i ricchi (impegnati per antonomasia ad accumulare potere e a cercare di emergere a discapito di chi non riesce) ma ben radicato nell'animo di chi ha provato le

[69] Ivi, p. 17 (*passim*).

privazioni della vita e con l'ingegno e l'arguzia cerca di venirne fuori – è l'intento prettamente pedagogico dell'opera che mostrerà come sia possibile riscattarsi da un destino misero, grazie alle proprie abilità, ma anche alla giusta dose di fortuna.

Come se fosse una vera sceneggiatura, successivamente Torelli sposta poi l'ambientazione nella corte dei reali di Francia e, partendo dalla proposta di Lemair, apre direttamente con la narrazione del concorso di «cinque o sei giovani artisti» pronti a dimostrare il loro talento nella pittura: tra questi «seduti l'un presso l'altro, Nicola e Filippo», «si erano proposti di superare ogni altro» ed infatti «il loro lavoro era il più avanzato e il meglio condotto». Mentre i due sono intenti a dipingere, la comparsa di una donna «vestita di bianco», che passeggia «all'ombra di alcuni aranci, abbassandosi di tanto in tanto per cogliere i fiori che erano vicino alla sua mano per lasciarli cadere poi sull'erba», distoglie Filippo dal suo dipinto e si rende conto di aver trovato la sua musa:

> Un bel roseo copriva le guance bianchissime, e due occhi celesti chinati, pieni di mesta espressione, davano a quel visto tutta l'impronta di un'immagine di Madonna. Era l'originale della Vergine di Filippo[70].

Filippo, che da questo incontro non aveva avuto nessuna pulsione erotica, ma una mera ispirazione per continuare la sua opera, inconsapevolmente si farà detonatore di una passione più forte che lo coinvolgerà fino a vederlo compromesso in una situazione più grande. Tuttavia, quella sera, in camera, non è a questo che pensa nel momento in cui qualcuno bussa all'uscio e non immagina nemmeno che la sua felicità possa essere così effimera, quando viene a sapere che sua madre sta morendo e che deve correre al suo paese per assisterla, mettendo in secondo piano il suo proposito artistico, come emerge dalla domanda posta da Nicola:

> – E il quadro che hai cominciato?
> – Il quadro! – mormorò il giovane come richiamando alla memoria un sogno, che mentre era per divenire una realtà, ritornava ad essere una vaga illusione – mia madre prima di tutto; anche prima dell'onore[71].

Anteponendo i suoi doveri di figlio, alla sua realizzazione personale, con la sua partenza, Filippo solo apparentemente lascia il campo di azione, perché le rifrazioni della sua impresa già iniziata giungeranno al compimento anche senza la sua presenza, come scopre, al suo ritorno, mesi dopo: ancora una volta, l'autore prefigura il mutamento, ma non lo anticipa se non con qualche indizio senza farlo comprendere fino in fondo, ma sempre affidato a degli indizi rivelatori, come il motto pronunciato dall'abate Lemair «la fortuna viene dormendo» (e continuando aggiunge «mentre eravate sul punto di far fortuna, ecco che sparite da Parigi; meno male che ci era io per voi…»).

[70] Ivi, p. 20.
[71] Ivi, p. 21.

In questo caso, un indizio della fortuna è la ricompensa in denaro che l'abate consegna al giovane artista, prima di invitarlo a raggiungere il suo amico al Louvre. È comprensibile a questo punto, il senso di smarrimento del nuovo arrivato che ha già il sentore di vivere in una realtà completamente diversa e, pur essendo curioso di sapere e di raggiungere il suo amico al Louvre, decide di cambiare il suo cappello (altro elemento significativo) con uno nuovo da un mercante che incontra lungo la strada. Gesto emblematico questo, che prefigura l'entrata in scena del glorioso artista nel palazzo reale, dove a togliersi il cappello in segno di riverenza saranno tutti coloro che Filippo incontra lungo il suo percorso, a tal punto che comincia a sospettare – «finalmente», aggiunge l'autore – «di essere divenuto qualche personaggio d'importanza senza accorgersene».

La consapevolezza sempre maggiore della nuova condizione raggiunta viene poi offerta all'artista dalla raccolta di tanti altri piccoli segnali, come l'atteggiamento di riverenza delle guardie e dei cortigiani una volta entrato nell'appartamento del cardinale, e la scoperta della nuova sede di Nicola, «un appartamento destinato per entrambi» al quale viene accompagnato proprio da Gerardo Du Rochet, il soldato che ha incontrato durante la prima notte a Parigi, a cui è destinato il compito di traghettare il personaggio dalla condizione di povertà a quella di lusso, simboleggiata dal traguardo raggiunto con la nuova dimora.

Anche se a Filippo la vicenda sembra essere ancora strana, è rivelatrice di significato la frase di Du Rochet che, lanciando un primo segnale di rammarico per la condizione poco dinamica in cui vive che non lascia spazio a riscatti sociali, per la prima volta ritiene forse che sia possibile un miglioramento, come quello che nota nelle vite degli altri, ma non ancora nella sua («Beato voi, eccovi ad un bel posto, che io invidio per quanto è noioso l'essere guardia, e guardia poi di sua eminenza»): «L'è pur bella cosa il divenir pittore come voi, se un sol quadro basta a farvi ricco e carico d'onori». Quasi contemporaneamente a quest'affermazione, che fa comprendere a Filippo che è lì per un suo merito anche se del tutto inconsapevole («Sembra che senza avvedermene io abbia fatto qualche gran capolavoro»), da «una magnifica carrozza con gli stemmi di Francia», scende la Regina, circondata dalle sue damigelle, tra cui Filippo riconosce «la bella incognita che passeggiava nei giardini sottoposti all'appartamento del cardinale»:

> – La Regina – sussurrò Du Rochet all'orecchio di Filippo – Voi che siete suo pittore d'onore, via salutatela… Mi darete così il piacere di vederla rispondere anche a me.
> – Son pittore d'onore! – mormorò Filippo – Diamine questo è troppo; io che non ho fatto niente… Vi veggo del prodigioso![72]

Pur insistendo sull'evento «prodigioso», convinto che il risultato raggiunto non sia il prodotto di una sua azione («non ho fatto niente») o almeno non di un

[72] Ivi, p. 25.

gesto volontario («senza avvedermene»), l'artista, lasciando da parte l'incredulità si sforza di cercare una risposta razionale che giunge soltanto in seguito al confronto con Poussin.

II.3.2. Azioni e interconnessioni di vite "quasi" parallele

Nella parte centrale del romanzo, le vicende dei personaggi principali e secondari si intrecciano in una rete di fatti che si realizzano parallelamente e di altri che vengono riproposti mediante una funzione metanarrativa del personaggio che con un'analessi, attraverso il suo racconto, fa luce su vicende trascorse che influenzano inevitabilmente le azioni del presente. Lo scrittore, infatti, avvalendosi del procedimento metanarrativo, lascia che sia lo stesso personaggio a preannunciare una serie di peripezie nate come conseguenze naturali di un processo di mistificazione intenzionale che ha condotto ad una serie di equivoci che verranno sciolti soltanto dall'azione chiarificatrice della parola.

La finzione e lo scambio di persona. Le vicende centrali del romanzo sono tutte tenute insieme da una serie di finzioni, scambi e malintesi ai quali, come di consueto, corrisponde sempre un dispositivo di agnizione[73]. Il primo processo di "riconoscimento" viene rivelato dallo stesso Nicola che, interrogato da Filippo che pensa di essere complice di un imbroglio, rivela il «servigio» reso al compagno che si allontanava per anteporre fiero «l'amor di figlio» all'amore per la gloria. Nicola, rimasto a Parigi, aveva avuto l'idea di evitare di diffondere la notizia della partenza di Filippo, facendo finta che entrambi stessero dipingendo nella loro stanza, mentre invece era lui a lavorare ad entrambe le tele, senza desistere dall'obiettivo che si erano prefissati:

> Pel dì della scelta non ci volea molto; si trattava di esser presentato alla Regina, capisci? Io mi disperava, perché non venivi, e finalmente mi fu forza di dire all'abate Lemair che eri partito per vedere sua madre moribonda. Fui creduto come era da supporsi, ed il tuo quadro fu messo tra gli altri nel concorso. Che ti debbo dire? Destò un'ammirazione universale. Il cardinale ordinò che ti si pagassero 200 luigi; e la regina ti creò suo pittore d'onore[74].

Con questo gesto di altruismo, anche Nicola ottiene la sua parte di successo diventando a sua volta pittore del cardinale, raggiungendo così quella gloria tanto ambita, ma in modo condiviso. Se per compiere questo gesto era stato necessario evitare di parlare dell'assenza dell'amico, molte altre conseguenze saranno innescate, invece, dal vero e proprio sostituirsi di Nicola a Filippo, generando uno scambio di persona e, di conseguenza, portando lo svolgersi dei fatti verso

[73] Cfr. G. ALFANO, *Il teatro del penitente*, in *Fenomenologia dell'impostore. Essere un altro nella letteratura moderna*, Roma, Salerno editrice, 2021, p. 42.
[74] Ivi, p. 26.

l'equivoco. Nicola, infatti, si ricorda di dover fornire anche dettagli su due avventure particolari che gli sono capitate, ma, mentre sorvola la prima, «di genere amoroso», si sofferma sulla seconda, senza comprendere che entrambe sono connesse tra loro. Questa metanarrazione diventa la parte centrare del racconto che prende così strade diverse e, da romanzo di formazione che era, assume i connotati di un romanzo di avventura, che comincia a partire dallo scambio di persona messo in atto da Nicola in assenza di Filippo, che non conduce soltanto a conseguenze gloriose, ma anche a insidiosi fraintendimenti. La narrazione degli eventi comincia nuovamente dal momento in cui Nicola è chiuso nella sua camera a lavorare con foga ad entrambe le tele: in quei giorni si era presentato più volte un signore che, chiedendogli se fosse lui Filippo Champagne – e costringendolo quindi a mentire per evitare di far cenno della sua partenza – insisteva nel voler vedere l'opera a cui stava lavorando, senza lasciarne comprendere il motivo. Mostratosi risoluto nel suo diniego, Nicola – scambiato per Filippo – aveva alimentato l'ira dell'uomo che, proprio nel momento del racconto, bussa di nuovo alla loro porta, presentandosi come il visconte di Alvarennes, promesso sposo della dama De Riennes, la damigella d'onore della regina, la donna dipinta da Filippo.

L'equivoco, le conseguenze. Svelando gradualmente dettagli funzionali allo sviluppo della narrazione, l'autore tesse la sua trama a partire da una serie di equivoci che si intrecciano tra loro, volti a creare un vero e proprio «dato triangolare» che vede coinvolti il pittore, la donna-modello e un ritratto che genera antagonismo e rivalità sia da parte dell'uomo geloso della sua donna, sia da parte della donna stessa che fraintendendo il gesto dell'artista, lo crede innamorato di lei[75]. Si chiarisce, infatti, che il visconte si è recato da Nicola (che crede essere Filippo) perché geloso di vedere la sua donna riflessa nel ritratto e, con un tono minaccioso, lo invita a scambiarsi «due colpi di pistola o di spada»[76]. Questo fraintendimento verrà svelato soltanto da Filippo che però continua a proclamare la sua «coscienza netta» da qualsiasi colpa, lasciando così il visconte ad esprimere la sua ira per quanto accaduto:

[75] Sul tema del «dato triangolare» applicato anche al motivo del ritratto realizzato dall'artista cfr. P. TORTONESE, *Triangoli: l'artista, l'amata, il ritratto*, in *Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 91 e sgg.

[76] Il motivo del duello è ricorrente nella produzione letteraria di Torelli e soprattutto in quella teatrale. Ciononostante non bisogna dimenticare che il tema si rintraccia di consueto anche negli scritti giornalistici e nei racconti pubblicati sui giornali, in particolare su «L'Omnibus», dove continuerà a fare riferimento alla pratica del duello alla corte francese che sembra funzionale per comprendere quanto si sta delineando nel romanzo: «Il fatto sta che quei tempi di Luigi XIII e Luigi XIV pare che siano ritornati non v'ha epoca in cui è stato punito e proibito il duello come in quella, e pure quanti ne succedevano ogni giorno. […] Bisogna però osservare; un tempo, sotto Luigi XIII, era il duello un documento di galanteria, ora è ben raro il caso che gli avversari non cangino di pensiero sul campo, e vadano ad accomodar i litigi con una colazione, e soffocando la collera nel vino […]». Cfr. A. TORELLI, *Corriere dell'Omnibus*, «L'Omnibus», 16 gennaio 1858, XXVI, 5.

> – Ma, viva il cielo, questo è troppo! Dopo di averla ritratta sul vostro quadro, e dopo di avermi reso favola della corte, poiché era suo promesso sposo; dopo, infine, che ne ho avuto delle prove, venite a contarmi che non la conoscete, che non l'avete mai vista?[77]

Continuando a non comprendere la ragione del duello, Filippo si ostina a difendere l'«amore dell'arte» che ha provato mentre si ispirava a quella musa con innocua volontà, finché il visconte non gli presenta l'esistenza di un altro elemento detonatore di un colpo di scena, una lettera indirizzata a lui dalla madamigella per un appuntamento che si sarebbe dovuto tenere quella sera in giardino: «Se mi amate, come scrivete, non mancate ed aspettatemi».

In questo intrigo amoroso che si è venuto a creare, quindi, la lettera – spesso considerata di per sé un elemento di fraintendimento[78] – diventa un «espediente ad effetto»[79], una prova evidente difficile da contestare per Filippo, soprattutto dopo aver cercato la risposta negli occhi colpevoli di Nicola: è stato lui a rivolgere lettere alla piacente dama durante l'assenza di Filippo, fingendo di essere lui, illudendola di esserne innamorato («voi mi domandate perché io abbia sulla mia tela ritratta la vostra immagine. Potete ben capirlo; perché il mio onore, in ogni figura, mi fa dipingere una bellezza che non appartiene se non a voi[80]»). Dopo aver convinto il visconte a ritornare dalla damigella per spiegarle di essere stata ritratta soltanto «per amore dell'arte», per uscir fuori da questa situazione con l'onestà morale che lo contraddistingue, Filippo annuncia la sua volontà di non mancare all'appuntamento in giardino per sciogliere ogni dubbio.

Con un nuovo spostamento della scena, il romanziere, che deve costruire continuamente puntata dopo puntata una tensione, in una ciclica oscillazione dei ritmi del turbamento, proietta il lettore in una descrizione notturna del giardino reale desumendola da motivi prettamente romantico-gotici del giardino difficile da penetrare, con un guardiano, un custode ed una porta che può essere aperta soltanto con una chiave, ma anche del «luogo d'incontro amoroso», uno «spazio sempre di intimità esclusiva»[81].

L'immagine di questo giardino in cui si introdurranno, con un ribaltamento dei caratteri eroici, i due artisti spaventati, ma determinati a procedere, offre un'alternanza di vicende e di personaggi attentamente calcolata per suscitare sentimenti contrastanti e stimolare la curiosità del lettore che, in questo momento

---

[77] *Ingegno e fortuna*, p. 31.

[78] Cfr. G. ALFANO, *Cuori trasparenti*, in *Fenomenologia dell'impostore. Essere un altro nella letteratura moderna*, cit., p. 133.

[79] Cfr. B. SARLO, *Segni della passione. Il romanzo sentimentale, 1700-2000*, in *Il romanzo. Le forme*, cit., p. 389.

[80] *Ingegno e fortuna*, p. 34.

[81] B. BASILE, *Giardino*, in *Luoghi della letteratura*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozzi, Milano, Mondadori, 2003, p. 213.

ritrova, oltre a Gerardo Du Rochet, ormai complice dei protagonisti, anche il guardiano Pietro, uno dei due ubriaconi dell'osteria.

Proprio mentre i due artisti si aggirano intorno al cancello cercando di forzarlo, si scontrano con Du Rochet, il quale, trovandosi lì di guardia, ancora una volta si rivela una guida indispensabile per i due che, se vorranno davvero addentrarsi in quel luogo tenebroso, non dovranno fare altro che entrare da una piccola porta lasciata aperta da Pietro il giardiniere, dalla quale, prima di loro, è entrata un'altra persona difficile da riconoscere al buio, ma che non promette nulla di buono e porta a pensare al peggio. Du Rochet, chiedendo ai due se sanno almeno maneggiare un'arma, giunge a mostrare non solo di aver compreso il motivo per cui si trovano lì, ma anche ad indovinare la figura dell'uomo che si è introdotto nel giardino, ricordando addirittura un vecchio duello sostenuto contro di lui («il signor D'Alvarennes è lesto come un lampo, e me ne ricordo benissimo quando ebbi l'alto onore di scontrarmi con lui»). A questo punto, dovendo rivelare anche il motivo del suo scontro, si trova ad ammettere che è il cugino del visconte e che quest'ultimo vergognandosi del fatto che un soldato semplice portava il suo stesso cognome lo sfidò ottenendo che si facesse chiamare soltanto con il suo nome di battesimo.

Non appena i due, memori delle raccomandazioni, «facendosi il segno della croce», si addentrano nel giardino «deserto e buio» e si avviano verso il luogo del ritrovo, odono e riconoscono i passi del visconte che scambiando Nicola per Pietro gli consegna un sacco con del denaro per il servigio offerto, ricordandogli di lasciare la porta aperta per farlo uscire dal giardino. Mentre Nicola, attardatosi, cerca di ricongiungersi con Filippo, si presenta subito una nuova scena: «una donna vestita di bianco», in contrasto con le misteriose «tenebre degli alberi», appare «all'estremità del viale opposta a quella dove stava il visconte», rimanendo delusa di incontrarlo al posto di Filippo Champagne.

Questa rivelazione si accompagna al capovolgimento dell'ambientazione "magica" del giardino, che, abbandonato il suo ruolo di luogo felice dell'amore o del sereno isolamento contemplativo, con una sensibilità a metà tra l'atteggiamento romantico e quello simbolista, diventa un paesaggio intriso di presagi negativi o quanto meno di elementi melanconici e ambivalenti[82].

La funzione verbale come risposta all'atto mancato. Nei momenti più decisivi del romanzo, molto si basa sul "non compiuto", concetti da intendersi in una duplice accezione, considerando che riguardano sia la narrazione degli eventi che accadono lontano dalla scena, sia l'attesa delusa di atti mancati da parte dei personaggi che restano in bilico tra l'azione e la stasi. Non è un caso, infatti, che anche il duello immaginato tra i due uomini non avvenga, lasciando spazio invece all'incontro risolutivo tra il visconte e la dama, delusa di non aver trovato al suo

[82] Cfr. F. BARTOLI, *Il giardino come spazio dell'anima: Maeterlinck e D'Annunzio*, in *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, a cura di S. Sinisi, Genova, Costa & Nolan, 1992, p. 251.

posto l'uomo di cui è innamorata. Tuttavia, in questo contesto la dama smaschera la fragilità dell'uomo che, per comprendere se sussiste davvero il tradimento, inciampa in un discorso costruito sulla negazione («al contrario, è per questo che son venuto qui», «non andate in collera», «qui nessuno ci sente», «sono venuto per non fare che si spargano più di certe voci»), fino a pervenire alla costruzione di una verità che resta soltanto un'affermazione irrealizzata («comprendo bene che il mondo ciarla, e ciarla sempre senza ragione», «non era a tutti noto che noi dovevamo essere marito e moglie?»[83]) e che conduce infine alla riaffermazione del sé («io, se non son più vostro innamorato, son sempre Luigi Du Rochet visconte D'Alvarennes»). Dall'altro lato, invece, la donna, difendendo la sua identità, rivendica di voler essere "padrona di se stessa" e riporta alla memoria tutte le volte che si è vista illusa e tradita dalle sue promesse, sentendosi quindi libera di accettare la «dichiarazione d'amore» del pittore. Queste ultime parole sono fatali per la gelosia del visconte che, rancoroso, non perde occasione per riportare alla sua dama le parole proferite da Filippo che non prova nessun amore se non quello per l'arte: «Voi ricca, bella, nobile, siete disprezzata da un artista che è rimasto sconosciuto e povero fino ad ora! Egli vi avvilisce dinanzi a voi stessa; mentre io voleva appagare il vostro orgoglio e rendervi la dama più ricca e più nobile che vi fosse in Francia»[84]. Sempre facendo leva sull'orgoglio della sua discendenza, ma anche sulla volontà di emancipazione della donna, il visconte soltanto apparentemente ammette di uscire sconfitto dallo scontro, perché in realtà resta saldo nella sua incrollabile fede nei valori aristocratici.

La scelta di Torelli di raccontare in questo romanzo un duello che non avviene se non attraverso questo scambio verbale rende evidente la volontà di voler emancipare la donna dalla semplice funzione passiva di oggetto del desiderio fino a dimostrare che la parvenza di superiorità mostrata dall'uomo viene annullata dalla donna che diventa padrona di se stessa, svincolandosi dalle costrizioni tradizionali.

II.3.3. L'epilogo e la morale

«Prima ti sia guida l'onore, l'ingegno venga dopo, ed entrambi ti meneranno sulla via della fortuna». In questo romanzo, Torelli, cercando di consegnare il messaggio positivo della ricchezza che viene conquistata con l'ingegno, ma anche con la nobiltà d'animo in contrasto con le prepotenze che si dei nobili di nascita, pone al centro il tema del riscatto e dell'ascesa sociale. È evidente fin dall'inizio, infatti, che l'ingegnosità dei due artisti protagonisti li condurrà all'obiettivo tanto sperato, quello cioè della fortuna e della gloria, preannunciato da sogni che più che visionari diventano rivelatori di desideri inconsci. È questo il caso del sogno di Poussin in cui l'artista vedrà la sua gloria ma si preoccuperà anche di quella del suo amico, anticipando ciò che avverrà realmente

[83] *Ingegno e fortuna*, p. 49 (*passim*).
[84] Ivi, p. 52.

quando, dopo la partenza di Filippo, Poussin accortosi delle condizioni favorevoli si adopererà per il successo suo e del suo amico, elogiato anche dall'autore per aver anteposto l'«amore di figlio» all'«amore per la gloria». A questo gesto corrisponde l'aiuto che Filippo rende a Poussin quando, rimasto per sbaglio nel giardino, viene arrestato e portato alla Bastiglia.

Quest'ultimo episodio – oltre a dilatare la storia, dando la possibilità di conoscere altri risvolti dei personaggi – conferma quanto già impresso nel lettore: l'esistenza di un cammino impervio e tortuoso che conduce alla gloria non solo chi si ingegna con malizia, ma anche chi è pervaso da sentimenti puri. Esemplificativo è il valore dato al denaro: in carcere Nicola si ricorda di avere con sé una borsa che lui crede piena d'oro, perché gli è stata consegnata dal visconte quando questi lo ha scambiato per Pietro, ma si rende conto – dopo aver cercato di corrompere il carceriere Giacomo, l'altro ubriacone dell'osteria – che lì dentro non vi è altro che «metà rame e metà argento». Comprende, quindi, che a nulla vale la convinzione di aver ottenuto del denaro, senza averlo guadagnato, perché non riesce comunque a salvarsi ed è costretto a dimenarsi tra guardie, gendarmi e un governatore che lo ritiene pericoloso, fino a quando non viene liberato per ordine del re e per intercessione di Filippo che, avvisato da Du Rochet delle sorti del compagno, si era recato subito a chiedere aiuto alla regina proprio mentre questa già lo aveva convocato per ordinargli di sposare la De Riennes.

Infatti, dopo lo scontro verbale tra Alvarennes e la De Riennes, quest'ultima lamentandosi al cospetto della regina delle parole proferite, ottiene da sua maestà che Filippo sia mandato a chiamare per poter parlare da vicino di quanto accaduto ed è a questo punto che si verifica il vero riscatto sociale, perché la regina lo convince a sposare la sua dama, invitandolo a non considerare che questa fosse promessa sposa al visconte, perché «promessa non vuol dire innamorata» e lo lascia andar via aggiungendo un categorico «voi ubbidirete ai comandi della regina, perché essa brama di farvi felice».

La brama della felicità riguarda anche Gerardo Du Rochet, personaggio emblematico su cui l'autore si sofferma per evidenziare tutte le sfumature della volontà di una scalata sociale che parte dal desiderio di emanciparsi dalla monotona e frustrante condizione in cui si trova a vivere per motivi legati non alla sua inettitudine ma all'ostilità di un apparato nobiliare che non lo accetta tra i suoi pari. Il personaggio di Du Rochet, infatti, percorre tutto il romanzo, come spettatore esterno della vicenda che vede avverarsi la fortuna dei due artisti, ritenendo che a lui non potrà toccare la stessa sorte, e suscita quindi stupore la svalutazione che fa di se stesso e del suo ruolo, destinato a rimanere nell'ombra e convinto del fatto che per ogni ascesa sociale non basti avere l'ingegno («quattrini, quattrini ci vogliono oggigiorno; e poi la nobiltà d'animo, e di nascita si calcola un fico»[85]).

[85] Ivi, p. 43 (*passim*).

Ed è questo il pretesto che spinge Filippo a ricordare che anche lui è nato da condizioni misere, ma non si è mai arreso, dimostrando che è possibile diventare padroni del proprio destino anziché lasciarsi guidare da una sorte apparentemente immutabile e che, nel suo caso come in quello di Du Rochet, «a nulla valeva il lamentarsi, e peggio il disperar». Riflettendo poi sulle ultime parole della madre morente – «prima ti sia guida l'onore, il tuo ingegno venga dopo, ed entrambi ti meneranno in sulla via della fortuna» – invita Gerardo a non disperare («Non temete; forse un giorno anche voi verrete a darmi buone novelle dei vostri affari. Su, via, non bisogna avvilirsi, state di buon animo») e a credere nella fortuna («chi sa che la ruota di questa benedetta fortuna non giri anche per voi una volta»)[86].

Du Rochet, infatti, sembra convinto di non poter ambire ad una realizzazione personale che vada a stravolgere quel disegno che pare scritto per lui, ma dopo i continui confronti con i due giovani artisti e soprattutto dopo aver constatato tutte le migliorie che derivano dalla loro caparbietà, cominciano ad intravedersi anche in lui tutte le virtù dell'*homo novus*, capace di ottenere ciò che gli spetta, come il titolo di moschettiere del re. Questa declinazione riguarda non solo la sfera professionale, ma anche quella sentimentale che vorrà essere arricchita con un matrimonio, che tuttavia non riuscirà a raggiungere perché interessato ad Irene, una donna che non condivide i suoi stessi valori. Proprio per questo, il devoto aiutante dei due artisti brilla ancora di più agli occhi del lettore, soprattutto per tutti i servigi resi in modo totalmente disinteressato, che gli renderanno ciò che gli spetta che se non arriva dai suoi consanguinei – il visconte D'Alvarennes – giunge da chi come lui sa cosa vuol dire emanciparsi con le proprie forze. Ed è Filippo a dimostrarlo con le sue parole, quando, dopo aver appreso la notizia della cattura di Nicola soltanto grazie a Gerardo che si è prodigato per avvisarlo, recandosi dalla regina decide di smuovere la staticità del destino del soldato:

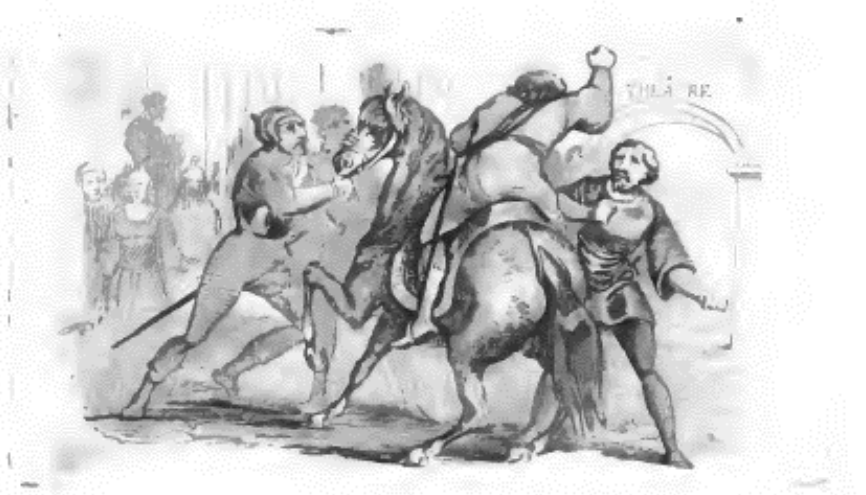
> Fortunatamente vado dalla regina… Le parlerò anche di questo affare e, se è vero che mi protegge, non mi vorrà negare, spero, la prima grazia che le chiederò… Quel povero Gerardo mi ha reso dei bei servigi; e se non manca che di quattrini per diventar moschettiere, troverò chi possa prestargliene sulla mia parola. Ora che sono il pittore della regina, vale qualche cosa la mia parola. Parlerò anche per lui[87].

La scena del colloquio con la regina, nonostante non occupi molto spazio nella narrazione – così come tutte le scene che si svolgono nel palazzo reale – risulta essere fondamentale per l'epilogo della storia, sia perché da questo colloquio viene escluso a prescindere D'Alvarennes a cui viene impedito addirittura l'accesso nella stanza da parte dei maggiordomi, sia perché si rialzano contemporaneamente tre sorti: quella di Filippo, Nicola e Du Rochet.

[86] Ibidem.
[87] Ivi, p. 58.

Il visconte, nonostante la sconfitta, ha appreso maggiormente dai risvolti negativi generati da una concezione nociva del potere, inteso come puro accumulo di ricchezze, attraverso le quali si arrogava il diritto di decidere delle sorti altrui. Anche se la sua disfatta morale appare minima – se si pensa alla riappacificazione conclusiva tra i due cugini, dopo che D'Alvarennes ha consegnato a Gerardo la somma utile a consentirgli di diventare moschettiere del re – si rintraccia ancora la smania di potere provata dal visconte che si convince soltanto dopo che è stato sollecitato dalla corte reale del valore del giovane soldato («mi dispiace di non averlo fatto prima, ma solo da pochi giorni ho visto che siete tal giovane da non far disonore alla nostra famiglia»), prima di morire lasciandolo come unico erede.

Con la morte del visconte, il romanzo si avvia verso il suo epilogo, intrecciando ancora una volta le vicende dei personaggi anche con colpi di scena: il primo si verifica quando si viene a sapere che il visconte è morto in un duello avvenuto con un inglese che aveva mormorato un «very fine» alla De Riennes fuori dal teatro; il secondo quando Gerardo, rovistando tra le carte del defunto, trova delle lettere che rivelano il rapporto segreto che questi aveva con Irene, la donna da lui amata e con la quale più volte la stessa De Riennes aveva scorto il suo promesso sposo, sentendosi motivata a fare lo stesso con Filippo.



..... i servi del Visconte corsero per fermar l'inglese che di già era saltato in sella del suo cavallo. Due presero le briglie ed un terzo gli si avvicinò per farlo discendere. L'inglese assestò un sonoro pugno a quest'ultimo, spronò il suo cavallo cercando di liberarsi da due che stavano innanzi, ma non gli venne fatto.

FIGURA 9. ILLUSTRAZIONE PRESENTE NELL'EDIZIONE DEL ROMANZO *INGEGNO E FORTUNA* (1857)

«Non è possibile vivere con la donna e non è possibile vivere senza di essa!»[88]. All'interno di *Ingegno e fortuna*, scritto meno di un decennio prima de *La missione della donna*, divenuta poi *Il punto d'appoggio*, Torelli introduce l'importanza della presenza della figura femminile per offrire un diverso punto di vista nella narrazione dei fatti, ma anche per mettere in rilievo come questa non sia più il "sesso debole", ma una forza predominante che porterà Torelli alla stesura del proverbio drammatico *La più semplice donna vale due volte un uomo*, in cui tra l'altro compare una donna che per il suo valore viene investita del titolo di "vassallo" da una contessa[89].

La donna assume un ruolo sicuramente predominante all'interno del romanzo, presentata come fonte ispiratrice o come figura emancipata, ma anche come simbolo di volubilità. I due casi differenti proposti si rintracciano nelle dame che attirano l'attenzione di Filippo e quella di Gerardo: la già citata damigella De Riennes e Irene, a cui si accompagna anche la donna sposata da Nicola, una giovinetta di cui non viene menzionato neppure il nome.

Nella descrizione del modello femminile, l'autore si ricorda di assumere sempre il punto di vista di Filippo, colui che più razionalmente indaga la mente della donna e che, a differenza di Nicola che non riuscirà a sopportare l'idea del matrimonio, è più interessato a quell'universo misterioso. È Filippo, infatti, a notare dalla finestra la damigella De Riennes e sempre lui ad osservare il suo scontro nel giardino che la mostra determinata a difendere il suo amore e soprattutto è Filippo a percepire la bassa moralità di Irene, amata da Gerardo.

Il soldato, infatti, ricevuta la nomina di moschettiere, decide che finalmente pió chiedere la sua mano della donna che ama al padre, maggiordomo del re e chiede a Filippo di farle un ritratto. Ciò che Gerardo ignora però è che lo sguardo dell'artista va oltre l'apparenza e si addentrandosi nella personalità latente della giovane donna, dimostrando che sarebbe stata disposta a cedere alle lusinghe di qualsiasi altro uomo, dando motivo a Filippo di comprendere che «fosse una civettuola che aveva lusingato il povero Gerardo solo perché era un bel giovinotto e nato nobile». Così Filippo si adopera per distogliere l'attenzione di Gerardo da quella scalatrice sociale che, a differenza di De Riennes – innamorata di un giovane artista lasciando da parte il ricco visconte – aveva scelto come preda un uomo nobile da circuire. Solo così Gerardo, resosi conto dell'inganno, si pronuncerà sulla sua visione della figura femminile con amarezza dicendo che per colpa di Irene è

[88] Vd. A. TORELLI, *Il punto d'appoggio*, in *Teatro scelto*, cit., p. 40. Cfr. le osservazioni nel paragrafo III.4.4 della tesi.

[89] In quest'opera si legge chiaramente il punto di vista dell'ingenua Cloe, dama di compagnia della contessa Maria, e suo «vassallo», che mentre si trova a udire la genealogia della sua padrona, si chiede cosa possa essere quella «infilatura di nomi» che sembra tanto inutile a chi non comprende il motivo per cui debbano essere ricordati, e cioè la conservazione della nobiltà delle proprie origini. Anche in questo caso cfr. il paragrafo III.4.4 della tesi.

diventato pessimista «in fatto di donne», perché «una giovinetta se non ha tre o quattro uomini che le girano intorno non è contenta».

Si arriva così a definire una coppia oppositiva che, con uno stereotipo, fa coincidere la giovane dai tratti chiari e dai lineamenti puri con la qualità angelica della casta innamorata che si ricollega, attraverso il romanticismo, al modello della donna stilnovistica, e la donna dai tratti meno sinuosi, simbolo delle tenebre e dell'azione diabolica, tentatrice che conduce alla perdizione[90].

In questo contesto appare del tutto superfluo la chiusa del racconto con il riferimento al matrimonio di Nicola, che, per avvalorare maggiormente l'ipotesi che la sua fortuna non è dettata dall'amore, ma dall'arte, sottolinea come per lui il matrimonio sia solo un'esperienza da provare per seguire le orme del compagno, pensando che «mancavagli qualche cosa», ma sposando una giovinetta che lo fa «impazzire», viene indotto a maledire quella decisione, riacquistando la pace soltanto con la morte della consorte. Da qui deriva la decisione di dedicarsi soltanto all'arte: «il suo sogno era in quel tempo divenuto realtà, ed ora non solo la Francia ma tutta l'Europa rende onore al suo genio, ed a quello di Filippo Champagne».

Si avvicina così, il giovane Torelli, alla rappresentazione di uno dei temi centrali all'interno del suo corpus teatrale, cioè quello del matrimonio che lui osserverà a partire dall'analisi della classe borghese ottocentesca e che in questo caso proietta negli usi di una società di due secoli addietro, riuscendo sempre a rintracciare e a mostrare al lettore, grazie alla sua attenzione allo studio dei caratteri, gli elementi rivelatori dei precari equilibri sociali, quasi come fosse la dimostrazione della riuscita di un esperimento a lui già noto.

II.4. Dalla narrazione 'scenografica' alla *mise en scène*

Dalla lettura delle opere in prosa, anche prima di arrivare allo studio dei lavori teatrali, si comprende come sia presente in Torelli già dalle prime sperimentazioni letterarie la vocazione ad una narrazione che potrebbe definirsi "scenografica", che si accompagna alla sua tendenza a fornire dettagli sull'ambientazione e sui caratteri, lasciando ampio spazio anche alle parti dialogate con battute snelle e veloci alternate ai monologhi narrativi che sembrano già avviarsi alla funzione teatrale o ai cambi di scena sapientemente costruiti. In linea con la considerazione diffusa del rapporto teatro-narrativa nel secondo Ottocento, anche Torelli senza perdere di vista il nuovo teatro francese della *pièce bien faite* porta il romanzo in una dimensione 'dumasiana', avvalendosi dall'altro lato degli antichi strumenti teatrali per una narrativa sempre più di opposizione, dalla quale, a sua volta, deriva il nuovo teatro naturalista[91]. In questa continua commistione di

[90] G. ZACCARIA, *Il romanzo d'appendice: aspetti della narrativa "popolare" nei secoli XIX e XX*, cit., p. 208.

[91] R. BIGAZZI, *Romanzo e teatro, le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996, p. 187.

generi letterari, si giunge così alla realizzazione di un dramma che spesso risulta fortemente narrativo, dominato da una sorta di *raisonneur*, pronto a dimostrare la razionalità del reale attraverso un intrigo capace di sciogliersi con la risoluzione di ogni conflitto[92].

Per rintracciare i temi, i motivi e i personaggi che si muovono tra il testo il prosa e quello teatrale, occorre tenere conto degli elementi caratterizzanti del procedimento diegetico operato dall'autore di quelle che possono essere considerate "novelle sceneggiate", a partire dall'individuazione degli snodi dell'intreccio narrativo fino all'invenzione del "carattere", per giungere, infine, al momento in cui ogni narrazione sarà affidata agli stessi personaggi nell'opera teatrale, attraverso dialoghi, gesti e azioni, atti a renderli autonomi da qualsivoglia incursione autoriale.

In primo luogo, è necessario sottolineare che parlando di "novelle sceneggiate" non solo ci si riferisce agli esempi già riportati in cui si riscontrano i primi elementi che propendono verso una teatralizzazione, ma si prende in prestito una dicitura che più volte Torelli ha associato a diversi titoli di opere teatrali, quasi come si trattasse di un genere ibrido. Un esempio di una contaminazione che si realizza in tal senso potrebbe essere dato dall'opera pubblicata nella racconta postuma *Teatro napoletano… Napoli mia!* con il titolo *Camorrista per forza*, rifacimento dell'opera *Baruffe napoletane*, già pubblicata su «La vita italiana» nel 1897 con la dicitura "novella" e, in seguito, tradotta anche in dialetto napoletano (*Guappo pe fforza*[93]).

L'opera in questione, pur essendo inserita nella raccolta teatrale, si presenta completamente in forma narrativa, nonostante le numerose battute dialogiche che si interpongono tra gli spazi narrativi e descrittivi con chiari elementi di realismo. Nella narrazione di un frammento di vita quotidiana, intriso di pura "napoletanità", infatti, appare già di per sé evidente la natura teatrale di una "sceneggiatura da farsi", accompagnata da un apparato di note che chiariscono ogni sfumatura dei termini dialettali e delle espressioni popolari, ma anche da diversi inserti iconografici atti a scandire le sequenze narrative che coincidono con i cambi di scena, in cui emerge tutta l'attenzione che Torelli rivolge alla messa in scena. Nell'opera, inoltre, le parti narrative, oltre a sostituirsi alle consuete didascalie concise che accompagnano i gesti, le azioni e i pensieri dei singoli personaggi, propongono, a commento dell'azione, una voce narrante che, per quanto esterna sia, non può fare a meno di descrivere con ironia e partecipazione la vicenda, come si è già riscontrato dalla lettura delle prime novelle pubblicate.

In questo caso, nello specifico, Torelli si muove lungo il solco appena tracciato dal magistero verghiano che si presenta nella trasposizione dalla forma

[92] Ivi, p. 192.

[93] Su *Guappo pe fforza* cfr. la trascrizione del ms. operata nell'ambito del progetto *Cultura della legalità e Biblioteca digitale sulla camorra* ideato e diretto da Pasquale Sabbatino presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" (vd. http://www.bibliocamorra.altervista.org/).

novellistica a quella teatrale, senza stravolgerne il senso, ma con diversi espedienti volti ad enfatizzare a seconda del contesto sia lo spazio dato al personaggio nella sua autonoma espressione a teatro, sia l'importanza del messaggio autoriale con chiari indirizzi morali.

II.4.1. *La duchessa Gisella* e *La fine di Scrollina*: due esempi di racconti a teatro

Nel 1881, Achille Torelli, in una lettera indirizzata all'editore Zanichelli, mostra le sue intenzioni di pubblicare un volume di racconti in realtà mai realizzato:

> Gentilissimo Zanichelli, ho mandato alla vostra tipografia a Modena: *La fine di Scrollina*, racconto – *Maternità, scene*, e manderò domani *La Duchessa Gisella*, racconto. Ci è da farmi un bel volume da intitolarsi *Scene e racconti*, ma bisognerebbe far presto; bisognerebbe sfruttare questo momento di rumore intorno al mio poco nome…[94]

Sebbene questa raccolta (che avrebbe contenuto sicuramente anche altre prose) non sia stata mai realizzata, è paradigmatico l'esempio delle due opere citate dall'autore – e rintracciate per questo studio in pubblicazioni in rivista – per mostrare la versatilità con cui si muove tra narrativa e teatro, rendendo davvero labile il confine tra i due generi, soprattutto in virtù di tutti gli espedienti narrativi di cui l'autore si avvale nella sua scrittura.

1. *Da* La duchessa Gisella *a* Un matrimonio per dovere.

Andando oltre le considerazioni di carattere puramente formale sulle diverse trasposizioni letterarie realizzate da Torelli, si rende necessario porre l'attenzione su scelte ideologiche compiute nel passaggio dal testo narrativo al testo teatrale. Un esempio è fornito dalle operazioni realizzate su un racconto pubblicato sulla «Gazzetta Letteraria» tra il 1880 e il 1881, intitolato *La duchessa Gisella*[95] – che fin da subito Torelli immagina come base per una trasposizione teatrale, in cui i personaggi sarebbero stati «più compiuti» – per giungere poi alla commedia pubblicata nel 1886 con il titolo *Un matrimonio per dovere*, con dedica a Eleonora

[94] Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna) – Fondo Speciale Cesare Zanichelli (da ora in poi FCZ), cart. XVII, fasc. 3, ms. 27, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 12 settembre 1881.

[95] Nella lettura dell'opera si assiste ad un'alternanza tra i termini «contessa» e «duchessa». La dicitura «contessa» si rintraccia nei titoli delle prime due puntate del racconto, mentre nelle ultime due diventa «duchessa». Tuttavia, anche quando nel titolo si legge «contessa», nel testo viene indicata come «duchessa», perché moglie del duca Patrizio. Diventerà poi contessa in seguito alle seconde nozze con il conte Rodolfo di San Severino. La sovrapposizione di nomi sembra quindi preannunciare le sorti della donna. In questa sede si è scelto di definire l'opera con il titolo *Duchessa Gisella*, facendo fede alle altre fonti in cui Torelli si avvale di questo titolo. Nelle note bibliografiche riportate di seguito verrà specificato di volta in volta il titolo preciso delle diverse puntate del racconto a cui si fa riferimento.

Duse, presso l'editore Barbini di Milano[96]. In questo caso specifico, tenendo in considerazione le sequenze espunte dal racconto, contenenti osservazioni che nel testo teatrale vengono lasciate intendere dal linguaggio verbale e non verbale dei personaggi, mentre altre volte scompaiono del tutto, si può seguire il lavoro di rielaborazione condotto dall'autore con finalità precise. Non è un caso, infatti, che nel passaggio dalla prosa alla scena, oltre ai riferimenti mancanti, si notano anche le variazioni dei personaggi e delle loro azioni che, rimanendo nell'ambito del gusto della commedia borghese, restano ancorati al teatro a tesi, che lascia più spazio al senso morale dell'opera, mentre nel racconto risultano evidenti in modo più forte le passioni, cui si accompagna una critica più pungente della realtà da parte dell'autore, che invece si dovrà eclissare dietro la recita dei personaggi a teatro.

Sia nel racconto che nell'opera teatrale si comincia con un momento di pausa da un ballo che spinge quindi a collocare la scena da subito in un contesto aristocratico, per poter tracciare i caratteri dei pochi personaggi, tra i quali si ricordano almeno i principali: Gisella che diventa Editta nella commedia; Patrizio, suo marito, l'unico personaggio a mantenere lo stesso nome[97] insieme alla contessa Anna – madre di Rodolfo di San Severino che a teatro viene ripresentato con il nome Renato d'Accorso – la quale vede trasformato soltanto il suo titolo nobiliare in marchesa; il medico amico di Patrizio che da Flavio diventa Claudio; Clelia, confidente della protagonista, che diventa Lidia e che si vede accompagnata nel racconto dal barone Antonio – suo marito – e nella commedia, da giovane vedova, dal barone Armando, suo fratello.

Questi personaggi in entrambi i testi vengono posti parallelamente creando coppie complementari, talvolta destinate ad incrociarsi. Nel racconto, da un lato, si

[96] Da una lettera del 10 agosto 1881 inviata a Torelli da Virginia Marini si comprende l'immediata volontà di mettere in scena il racconto e di affidare la parte della protagonista proprio all'altrice che prontamente risponde: «Studierò quel carattere con amore» (LP, ms. V/42, Lettera di Virginia Marini ad Achille Torelli, 10 agosto 1881). Inoltre, nel settembre 1881 in una bozza di risposta ad una lettera indirizzata a Luigi Bellotti-Bon, Torelli scrive: «Vorrei dividere (per Milano) le mie quattro nuove commedie così: la Margravia e la Scrollina a te – la Duchessa Gisella alla Marini – i Rosellana a Monti» (LP, ms. II.J.III.23/23, sul verso della lettera di Luigi Bellotti-Bon ad Achille Torelli, 1° settembre 1881). Successivamente continua a discutere con lo stesso impresario affermando la necessità di apportare delle correzioni all'opera: «Per la Duchessa Gisella il Franchetti mi scrive anche che vuole assolutamente che io emendi in una cosa questo lavoro ch'egli dichiara originalissimo» (LP, ms. II.J.III.23/33, sul verso della lettera di Luigi Bellotti-Bon ad Achille Torelli, 24 settembre 1881). Ciononostante, non si ha un preciso riscontro del giudizio del pubblico su quella commedia. Tuttavia, il 13 dicembre del 1883 viene portata sulla scena al Sannazzaro di Napoli la commedia in un atto dal titolo *L'israelita*, che ha nella sua trama le vicende che si rintracciano nel secondo atto di *Un matrimonio per dovere*.

[97] Altri riferimenti al personaggio, con lo stesso nome e la stessa indole, si ritracciano nella commedia *L'ultimo convegno* – sempre da leggere parallelamente ad alcune scene de *L'israelita* –, mentre ne *La duchessa don Giovanni* la stessa vicenda si ripete tra Livio e Debora. Tuttavia, il topos del marito tradito è presente in molte altre opere del Torelli. Sul tema cfr. l'analisi delle opere teatrali nel paragrafo III.4.3 della tesi.

trovano le due coppie, apparentemente consolidate, costituite da Patrizio e Gisella, ma anche da Clelia e Antonio, le quali, sotto lo sguardo attento dell'autore presentano da subito elementi che le condizionano e le caratterizzano. A rompere l'equilibrio di entrambe le coppie, anche se in momenti diversi, giunge Rodolfo di San Severino che in un primo momento è preso dalla passione per Gisella, ma successivamente si innamora di Clelia. A restaurare l'ordine giunge la madre di Rodolfo, Anna, unica superstite di una borghesia che mantiene alto il forte credo nei propri valori e che spinge il figlio a conservare la propria dignità di uomo sposando Gisella, dopo aver constatato che aspetta un figlio da lui e che quell'unico momento di passione è stato anche la causa del suicidio di Patrizio. La stessa cosa succede a teatro, ma con una maggiore messa in rilievo dello schema quasi matematico con cui vengono presentati i personaggi, con la volontà da parte dell'autore di dare ad ognuno di essi la stessa dignità.

Ripercorrendo il cammino dei personaggi dalla narrazione alla messa in scena, infatti, emerge in particolare il ruolo centrale che ha nel racconto la figura di Gisella in rappresentanza delle tante donne della nobiltà portate in scena da Torelli: insoddisfatta, volubile, chiusa nel suo mondo vuoto ed effimero, destinata a mascherare la sua infelicità e protesa sempre verso nuovi piaceri. La protagonista di questo racconto, quindi, viene presentata come vittima di un matrimonio sfortunato con Patrizio, il quale, commiserato da tutti, è descritto come un uomo «funebre, taciturno e sempre solo»[98], che consuma i suoi giorni in un'infelicità che l'autore attribuisce alle scelte insane dei genitori. A partire dalla situazione iniziale, infatti, sia nel racconto sia nella sceneggiatura si pone in evidenza l'incapacità di alcune persone di essere madre e padre e di educare i figli compiendo anche le scelte migliori per loro: «occorrerebbe una scuola dove i babbi e le mamme imparassero a fare i babbi e le mamme!»[99]. Tuttavia, queste osservazioni critiche si rivolgono non solo alle generazioni passate, ma anche alle presenti, osservate dalla prospettiva che le pone al centro di un totale decadimento morale in cui inciampano da un lato gli uomini insicuri dei loro amori e corteggiatori indefessi, dall'altra, donne che indirizzano tutta la loro frustrazione verso storie d'amore malsane.

Pur essendo delineata all'apparenza la figura di un'unica protagonista, ad essere artefici dello svolgimento della trama sono diverse figure che si avvicendano nel racconto, così come sulla scena, e che diventano simbolo di diversi caratteri e passioni nel primo caso e di un messaggio morale nel secondo. Amalgamando i due diversi elementi che condurranno alla piena realizzazione dell'opera, in questo racconto che ha come punto di partenza il matrimonio tra Gisella e Patrizio, con l'intenzione di giustificare tutti i comportamenti futuri, l'autore rintraccia i veri motivi di infelicità sia nella donna che nel marito: nella prima c'è il desiderio irrealizzabile di essere madre, nel secondo prevalgono tutte quelle convinzioni e

[98] A. TORELLI, *La contessa Gisella*, «Gazzetta Letteraria», 4-11 dicembre 1880, IV, 49.
[99] Ibidem.

quelle abitudini inculcate da fanciullo che non impediscono tuttavia a Patrizio di comprendere che la sua infelicità non può essere responsabile anche di quella di sua moglie, spingendolo a farsi da parte per il suo bene al momento opportuno. La donna, invece, è soltanto in apparenza giustificata nella sua volubilità che la spinge ad innamorarsi di un altro uomo, perché questo suo comportamento aggiunge altra infelicità: Patrizio, scoprendo che Gisella è incinta e che il bambino non è suo figlio, si toglie la vita; Rodolfo di San Severino è costretto dalla madre a sposare Gisella, pur amando Clelia che a sua volta si fa da parte con profondo dispiacere.

Clelia, che nella commedia ritorna con il nome di Lidia, è considerata una figura totalmente opposta a Gisella, ma anche lei, nel passaggio dal testo narrativo a quello teatrale subisce delle trasformazioni: nel racconto è anche lei colpevole di essersi innamorata di un altro uomo nonostante sia già sposata con il barone Antonio; nella commedia è una giovane vedova alla quale non le è concesso di sposarsi nuovamente perché se così fosse, in base ad un patto sancito con suo marito, perderebbe ogni diritto e ciò turba soprattutto suo fratello, il barone Armando, che ne approfitta e «non saprebbe più d'onde cavar denaro pei suoi vizi e stravizzi se la sorella riprendesse marito»[100]. Dunque, se in un primo momento lo scontro tra donne si manifesta in modo acceso, nel secondo caso si affievolisce, in quanto decade di fronte alla purezza e alla sensibilità dimostrata da Lidia che, pur essendo innamorata, più volte desiste dal manifestarlo apertamente. Quando è invece decisa a mostrare il suo amore apertamente, viene messa in disparte in seguito alla notizia della gravidanza dell'altra donna.

In una continua contrapposizione tra due poli opposti i personaggi femminili slittano dall'insegnamento del «bel mito di Maria», «l'ideale e divino pudore della vergine che sa tutto»[101], alla concretezza del reale con una fotografia dell'ipocrita ingenuità di cui si ricoprono molte dame aristocratiche, le cui consuetudini si rintracciano nella descrizione di Gisella che, nel racconto prima che nella commedia, viene descritta dalle sue stesse azioni: «dall'essere fastidiosa, nervosa, irruenta, divenne cupa, cogitabonda, indagatrice»[102], mentre nella commedia un unico aggettivo la caratterizza più di qualsiasi altro, «funesta»[103]. La metamorfosi del personaggio femminile in questo caso si manifesta nella stessa persona per la quale vengono utilizzati tre aggettivi per descrivere la situazione iniziale e tre per quella finale, lasciando al lettore la facoltà di immaginare cosa sia successo nel mezzo e allo spettatore a teatro la facoltà di comprendere gli effetti nefasti dell'amore attraverso la confessione di Renato a sua madre, già nel primo atto, dopo aver lasciato comprendere che la passione più forte è quella che prova per Lidia-Clelia.

[100] A. TORELLI, *Un matrimonio per dovere*, Milano, Barbini, 1886, p. 17.
[101] A. TORELLI, *La contessa Gisella*, «Gazzetta Letteraria», 4-11 dicembre 1880, IV, 49.
[102] Ibidem.
[103] A. TORELLI, *Un matrimonio per dovere*, cit., p. 29.

Nella commedia questo amore emerge verso la fine del primo atto ed è seguito subito dalle paure manifestate da Lidia che vuole scongiurare un intervento violento da parte di suo fratello, anche quando Renato è ormai deciso a non voler essere più soltanto un amante e la spinge a rinunciare all'eredità per amore, lasciando emergere maggiore senso morale rispetto al racconto in cui Clelia soccombe all'amore di Rodolfo pur essendo sposata con il barone Antonio. In questo contesto nelle scene teatrali è preponderante un elemento fondamentale del carattere di Lidia, cioè il coraggio che si rivela nelle sue diverse declinazioni: dalla volontà di riscattarsi dal controllo del fratello alla capacità che avrà alla fine di rinunciare al suo amore nonostante le sofferenze. Volendo invece tenere conto del carattere principale, questo si rivela con più impeto nel racconto, in cui l'autore, sempre tenendo presente pensiero e azione, considerandoli elementi che procedono di pari passo, fornisce anche una connotazione psicologica del personaggio che si dirige verso la propria trasformazione:

> Cosa meditava? Abissi del cuore e particolarmente del cuore di una donna, che si ribella a tutto, persino all'amore, al quale non chiede che di essere madre. Dall'osservare l'infelicità di suo marito decise di provvedere alla felicità di un figlio di là da venire… che dovesse essere felice, era la prima condizione della sua venuta. L'eccesso della ragione è la follia, ed in conto di pazza era tenuta dai più benevoli, di cortigiana… dagli altri[104].

Dopo aver fornito le motivazioni della metamorfosi interiore e adducendo come giustificazione la tendenza innata dell'uomo verso il bene supremo della felicità, l'autore mostra come dalla ragione la protagonista sia giunta alla follia, che il riferimento alla razionalità è considerata una malattia, ma correlata ad un improvviso sfogo emotivo conduce soltanto ad un sentimento inconsulto che è molto più di una passione amorosa.

Dall'altro lato, invece, nella figura maschile prevalente e cioè in quella del conte Rodolfo di San Severino, nel racconto, emergono altri elementi che fanno di lui un modello perfetto («l'ingegno, la bellezza, il valore, la salute parevano essersi dato ritrovo nel giovane conte Rodolfo San Severino»[105]) e soprattutto un genitore ideale per il nascituro, in contrapposizione alla figura di Patrizio, considerato un misero sventurato, dall'animo sensibile. Tuttavia, in entrambi i casi gli uomini non prendono parte attiva alla vicenda, che pare essere dominata dalle donne, dai loro gesti e dalle loro decisioni, trovandosi soltanto a subirne gli effetti anche dal punto di vista emotivo.

Nelle descrizioni che vengono fornite delle donne e degli uomini, emerge una consuetudine di Torelli, sia nella narrativa che nel teatro, cioè quella di analizzare i personaggi ponendoli sempre in contraddizione e creando dei modelli

[104] A. TORELLI, *La contessa Gisella*, «Gazzetta Letteraria», 4-11 dicembre 1880, IV, 49.
[105] Ibidem.

che vengano considerati agli antipodi. È anche attraverso la combinazione dei comportamenti dei diversi personaggi, infatti, che si raggiunge anche una piena partecipazione emotiva del lettore-spettatore: nel racconto prevalgono le forti emozioni (l'amore, la gelosia, la passione, il dispiacere), mentre nel testo teatrale si rintraccia un pungente giudizio morale (la critica all'incapacità di essere genitori, le lamentele nei confronti delle consuetudini aristocratiche del tempo, l'obbligo di salvaguardare la dignità e l'onestà). Inoltre, si osserva che nell'opera teatrale la figura maschile e quella femminile occupano lo stesso spazio scenico in modo parallelo, mentre nel romanzo si assiste ad uno sbilanciamento verso la figura femminile portatrice di pura passione com'è tipico del romanzo ottocentesco, non ancora di stampo verista.

Sempre considerando la forza motrice dell'azione e cioè la furia dei sentimenti, oltre all'amore, emerge la gelosia che si insedia tra le due donne Gisella-Editta e Clelia-Lidia, perché innamorate dello stesso uomo, anche se in modo diverso. La gelosia è descritta da Torelli come una febbre, una follia pari a quella amorosa, forse ancora più forte perché è ciò che più dell'amore spinge al possedimento della persona amata, mentre l'amore è ridimensionato a «un ponte che conduce alla maternità»[106] che vede concluso il suo compito una volta traghettati gli innamorati all'altra sponda.

Alla dicotomia amore/gelosia, si accompagna quella felicità/infelicità: l'intero racconto è infatti pervaso dal duplice destino dei personaggi ai quali saranno riservati risvolti differenti. L'insoddisfazione della vita coniugale che accompagna le due dame, Gisella e Clelia, si riverbera soprattutto nel desiderio di essere madri fino a odiare quelle donne a cui è stata concessa la possibilità di esserlo, così come confida Gisella:

> Tutti quei bambini mi fanno male… e certe madri hanno lì le loro creature ed i loro amanti al fianco!... Ah, ho detto male che non odio nessuno, le odio quelle donne! Tu sola hai cuore![107]

In realtà, nell'opera teatrale, la considerazione sulla piena realizzazione della donna soltanto quando diventa madre è affermata fin dall'inizio, nel momento in cui Claudio riflette sull'incompiutezza del destino di una donna che non ha figli:

> CLAUDIO: […] quando la natura è proprio di vena va fino in fondo e fa una donna che vorrà e saprà essere madre; e quando no, conduce l'opera a mezzo e ne abbozza una che saprà amare: bella anche questa, ma mezza donna![108]

È sempre nell'opera teatrale che la marchesa Anna, nel commentare il comportamento invidioso delle amiche di Editta, riflette sul dolore che prova quest'ultima nel vedersi circondata dai bambini delle altre dame. Tuttavia, mentre

[106] Ibidem.

[107] A. TORELLI, *La contessa Gisella*, «Gazzetta Letteraria», 11-18 dicembre 1880, IV, 50.

[108] A. TORELLI, *Un matrimonio per dovere*, cit., p. 13.

nel racconto prevale il senso di frustrazione per il fatto che non può essere madre, nella sceneggiatura è preminente ma lo sdegno nei confronti di quelle donne che pur essendo felici con un figlio e un marito, cercano un amante. È così che la protagonista prova a giustificare la sua ricerca di un altro uomo, pensando a motivi di necessità:

> EDITTA: […] E pensare che alcune di quelle madri avendo le loro creature dinanzi possono vedersi i loro amanti accanto! […] All'amore come all'amore io non chiederei nulla! Potersi stringere al petto un proprio bambino ed avere un amante… Oh! questo è quanto mi è impossibile di concepire! Capirei di avere un amante per potermi stringere al cuore una mia creatura. […] Credimi: l'amore non merita tutto il conto che se ne fa. Ma è empio, d'altra parte, addirittura empio il modo come ci maritano. Non sappiamo nulla di nulla ed entriamo nel mondo come tante pecore; siamo cieche e ci chiamano innocenti![109]

Allontanando quindi l'idea di stringere al petto una creatura ed avere un amante, spostandosi sul piano dei valori morali, Gisella interroga se stessa e l'amica sul senso della loro unione coniugale mentre fa capolino suo marito, Patrizio, preoccupato soltanto della moglie che, al contrario, lo allontana. Anche lui troverà in Clelia la giusta confidente, alla quale rivelerà che non c'è dolore più grande di essere considerato dalla moglie un fratello invece che un marito, dichiarando che non vorrebbe prolungare oltre un'esistenza così infelice per lui e per gli altri. La sua esistenza difatti sarà bruscamente interrotta da un suo gesto premeditato: dopo aver appreso dal suo amico medico che sua moglie è incinta, comprendendo che non può essere lui il padre, prima di congedarsi dagli amici – e inconsciamente anche dalla vita – chiede notizie di Rodolfo, preoccupandosi solo che sia un uomo probo e pronto ad assolvere ai suoi doveri, come dimostra la lettera che invia alla madre del giovane prima di gettarsi da una rupe: «Imponete al vostro Rodolfo di sposare la madre di suo figlio, la quale sarà vedova al più tardi domani»[110].

Nelle ultime due parti del racconto, in coincidenza con quanto viene narrato nel secondo atto della commedia, la scena è spostata in avanti direttamente al momento successivo alla morte di Patrizio, che viene anticipata e poi raccontata soltanto con un'analessi, lasciando intendere il suicidio già preannunciato dal comportamento del personaggio. Gisella-Editta stretta nel suo dolore reale e nella sua colpevolezza si trova ora presso la dimora della sua amica Clelia-Lidia, mentre addita come colpevoli dell'infelicità di Patrizio quei genitori che non hanno saputo compiere le scelte giuste e rievoca anche la sua colpa di aver confessato l'amore per un altro uomo, concedendo a Patrizio l'ultimo pretesto per andarsene, dopo averla perdonata con la speranza di lasciarla felice[111]. Ciononostante, l'unico

[109] Ivi, p. 25.

[110] A. TORELLI, *La contessa Gisella*, «Gazzetta Letteraria», 11-18 dicembre 1880, IV, 50.

[111] Questo comportamento rende il personaggio costruito da Torelli uno dei più elogiati dalla critica. Lo cita, infatti, Benedetto Croce ritenendo che «il giovane infermiccio, quasi inebetito, tradito dalla

giudizio che teme la giovane vedova non è quello della società, ma quello che potrebbe riservarle la creatura che porta in grembo: un giudizio che nella commedia pesa di più perché prevale il senso di colpa della donna che si accorge troppo tardi di aver commesso un peccato, perché annebbiata nella mente da un «sentimento irresistibile»[112].

In seguito, il pretesto per Gisella-Editta di mostrare il suo carattere in tutte le sue sfumature si presenta quando la donna comincia a sospettare della relazione tra Clelia-Lidia e Rodolfo-Renato: quest'ultimo si introduce nella stanza della donna amata, ma per fuggire temendo di essere scoperto – dal marito secondo la versione romanzata e dal fratello secondo quella teatrale – si lancia dalla finestra e si ferisce. Nel racconto emerge chiaramente la rapida sequenza che conduce Gisella da "donna indagatrice" a "donna premurosa" in apprensione per la sorte dell'uomo che ama e che soltanto di fronte al suo dolore dimentica tutto il resto:

> Qui disparve la fiera, disparve la donna compresa dall'ira di vedersi togliere il suo uomo; disparve insomma la Gisella come le altre e si mostrò l'essere superiori, la creatura tutta cuore, che afferrò di lancio le mani di Clelia con trepidazione infinita, e gliele avrebbe baciate, se costei gli avesse detto, subito, lì, senza perder tempo: No, non s'era fatto nulla Rodolfo, non era a terra, non era livido[113].

L'immediato smascheramento di Gisella, con un climax di emozioni cui si accompagna sia la scelta lessicale operata dall'autore sia un preciso linguaggio non verbale, avviene in risposta al silenzio di Clelia di fronte alle domande incalzanti:

> Gisella con la commozione che le strozzava la voce, con il viso come una maschera di fuoco, non riuscendo a parlare, scuoteva Clelia per le braccia perché costei parlasse, e con lo sguardo, con le labbra, con tutto, la supplicava che parlasse[114].

Successivamente, Gisella si nasconde di nuovo dietro il suo «atteggiamento felino» non appena comprende che Rodolfo si è «storpiato per Clelia» e pur rivolgendo tutto il suo odio verso la donna, si trova costretta a dissimulare ancora le sue emozioni, nonostante lo scrittore anticipi apertamente la rivalità che si sarebbe innescata tra le due («se per poco l'avesse notata avrebbe capito di fronte la sua rivale […] perché quella passione così intensa, così cieca da non farle avvertir niente altro, era cosa che offendeva e stizzava Gisella al sommo grado»[115]). A

---

moglie, e che pure ha così sagace penetrazione e un'anima così forte nella debolezza del corpo da essere in ultimo colui che vince, vince col sacrificio, sulla moglie che gli cade ai piedi, sentendo la superiorità dell'uomo che ha spregiato e calpestato». B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX, XII. Paolo Ferrari. Achille Torelli*, cit., p. 274; ID., *Achille Torelli*, in *La Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, cit., p. 344.

[112] A. TORELLI, *Un matrimonio per dovere*, cit., p. 38.

[113] A. TORELLI, *La duchessa Gisella*, «Gazzetta Letteraria», 18-25 dicembre 1880, IV, 51.

[114] Ibidem.

[115] Ibidem.

questo punto, presa dalla furia della gelosia, «la vera leva dell'amore», Gisella irrompe nell'inquietudine della già provata Clelia con la tagliente domanda: «Sei ben sicura che Rodolfo abbia il diritto di amarti?»[116], mettendo in atto la sua vendetta, trovando nell'arrivo della contessa di San Severino un valido appoggio. Lo stesso scrittore fa di questa scena centrale – confluita nella commedia con la stessa dignità – il momento di inizio dello scioglimento dell'azione per cui la contessa diventa il *deus ex machina* insieme a una notizia e un oggetto, la lettera che aveva ricevuto da Patrizio. La contessa, infatti, senza sapere di essere ascoltata da Clelia che intanto Gisella aveva fatto nascondere con la convinzione che con questa entrata in scena si sarebbe dimostrato l'amore che Rodolfo provava per lei, si avvicina a Gisella con un'intenzione ben precisa: concordare il matrimonio tra lei e suo figlio. Torelli, quindi, pone la contessa come esempio di moralità nel racconto – enfatizzandolo ancora di più nella commedia – oltre che come ultimo baluardo della nobiltà ancorata ai valori morali e civili in una società in decadimento. Come accade anche in altre opere di Torelli, infatti, è la madre ad essere il simbolo della tradizione e ciò risulta soprattutto dalla trasposizione teatrale, nella quale, nel secondo atto, la madre di Renato viene considerata «una donna religiosa»[117] che, dopo aver saputo ciò che c'era stato tra il figlio e Editta dal medico Claudio di ciò, secondo il quale, non è stato vero amore ma un momento di «abbandono»[118], «si preoccupa della colpa di suo figlio e del modo di ripararvi»[119].

Inoltre, l'autore, lasciando che venga mostrata a Gisella la lettera scritta da Patrizio, realizza uno dei soliti espedienti che rendono l'azione dinamica grazie alla funzione verbale dell'oggetto e non del personaggio: accade infatti sia nel racconto che nella commedia che dopo aver compreso il contenuto della lettera che Gisella-Editta non solo cambia espressione, ma si preoccupa anche della presenza celata di Clelia-Lidia che avrebbe potuto diffamare non tanto lei, quanto il nascituro.

Senza preoccuparsi troppo, la contessa, ignara di altre presenze, garantisce che se davvero ha amato suo figlio e non è stato soltanto un capriccio questo matrimonio non è solo necessario, ma anche appoggiato da lei.

Con un'osservazione conclusiva di Gisella che si sofferma sempre sul giudizio morale del mondo e non su quello dettato dal suo animo, ritorna in modo circolare la presenza delle dicerie delle altre dame, ma anche «la coscienza di non sentirsi infame, il suo diritto di donna calpestato, la sua vita trascorsa senza alcun affetto, la sua gioventù senza amore»[120], rappresentando così tutti i temi presi come oggetto del dibattito.

---

[116] Ibidem.

[117] A. TORELLI, *Un matrimonio per dovere*, cit., p. 40

[118] Ivi, p. 21

[119] Ivi, p. 40

[120] A. TORELLI, *La duchessa Gisella*, «Gazzetta Letteraria», 25 dicembre 1880 – 1° gennaio 1881, IV, 52.

Manifestando il suo orgoglio di donna, intenzionata a non elemosinare l'amore di qualcun altro, memore della disfatta a cui conducono i sentimenti non ricambiati, ritiene di potersi sentire totalmente una donna emancipata dal gioco matrimoniale e assolutamente moderna per i tempi:

> Rodolfo viene a spendere la sua esistenza con la mia perché un giorno nostro figlio ci benedica? L'amo… m'inginocchio e lo riconosco mio signore! Non viene? Lo compiango, basto io[121].

Gisella-Editta, che anche nell'opera teatrale si mostra sempre più risoluta a «bastare a e stessa» senza interventi esterni, non vuole la pietà dell'uomo che ama – o pensava di amare – perché non farebbe altro che diventare ancore più odiosa ai suoi occhi:

> Voglio la risposta spontanea del suo cuore! Se io gli lasciassi tempo a riflettere egli sarebbe una vittima del suo dovere. Voglio la risposta del suo cuore preso all'improvviso… non sono una donna da accettare l'elemosina di nessuno![122]

Forse in misura maggiore rispetto al racconto, la commedia descrive in poche didascalie, ma in modo efficace il senso di smarrimento provato da Renato, colto di sorpresa dalle insidie della madre, incapace di rispondere, mentre Editta continua a ritenere inutile che gli sia imposta una decisione che non gli appartiene perché vede «lo sforzo ch'egli fa per sottomettersi al suo dovere» e che «soccombe nella lotta»[123]. Desiderosa, quindi, non di pietà ma di amore – se reale – non vuole che il suo amato sia costretto da un mero sentimento di difesa dei valori morali a sposarla. Passando da un primo intimo colloquio tenuto tra Anna e Gisella-Editta ad un momento risolutivo in cui Rodolfo-Renato non riesce a prendere parte attiva nella questione, per la quale sembra essere proposta già una soluzione di cui lui dovrà soltanto prendere atto, si giunge anche, nella commedia, alla confessione di Editta che nel vedere desistere Renato ammette di «aver parlato troppo presto contro l'amore» e anche adesso che ne è punita «dalle torture della gelosia»[124], resta onesta, ammettendo di non potersi accontentare di un cuore che non le appartiene. Soltanto la marchesa, simbolo dell'onore delle generazioni passate, ricorda a Editta che non si tratta del suo bene, ma di quello della creatura che porta in grembo:

> LA MARCHESA: Non si tratta di prender tu il marito che l'onore e la religione di assegnano, quanto di dare a tuo figlio la guida paterna che ha diritto di avere! Vi è qualche cosa che preme su te e su Renato: il dovere! – muore veramente di gelosia la donna quando vede l'uomo che ama avvinto in eterno ad un'altra donna grazie al legame dei figli[125].

[121] Ibidem.
[122] A. TORELLI, *Un matrimonio per dovere*, cit., p. 57.
[123] Ivi, p. 59 (*passim*).
[124] Ivi, p. 60 (*passim*).
[125] Ivi, p. 61.

Verso la fine del racconto, infatti, l'altro termine ricorrente insieme all'amore e alla gelosia è il «dovere» che giustifica fin dalle ultime pagine la sua presenza nel successivo titolo della commedia (*Un matrimonio per dovere*). Nel primo caso ritorna nelle varie accezioni del senso morale («non so che farmi della sua pietà o del suo dovere», «ne hai dei doveri», «non sono io che metto innanzi alcun diritto»[126]) per introdurre la decisione conclusiva della contessa che si schiera sia contro il figlio ancora titubante perché innamorato dell'altra donna, sia contro Gisella che si ritiene troppo onesta per far soffrire altri a causa sua; nel secondo caso, è la gelosia – come anche l'amore – ad essere paragonata ad un fuoco e anche considerata come conseguenza nefasta di ciò che accade soltanto «per dovere». Emblematica è nel racconto la considerazione conclusiva su cui l'autore invita a riflettere «muore veramente di gelosia la donna che vede l'uomo amato avvinto in eterno ad un'altra donna col solo legame che dura»[127] che, se inizialmente coincide con la conclusione del diverbio tra i tre interlocutori che discutono di amori e matrimoni, successivamente diventa la battuta finale pronunciata da Clelia, una volta uscita dal suo nascondiglio, decisa a farsi da parte – ripercorrendo lo stesso destino di Patrizio – anteponendo la felicità altrui alla propria e chiedendo per questo suo gesto di essere rispettata. In questo stesso modo si svolge la scena teatrale tra Editta e Lidia che ricorda chiaramente che Renato non fa altro che obbedire al suo dovere. Mentre la battuta finale nel racconto è riservata alla donna che deve abbandonare il suo sogno d'amore («Rispettami!» disse Clelia. E disparve»[128]), nella sceneggiatura è Editta a concludere con un'ultima osservazione, quasi a difesa di Lidia («Sei onesta e non hai più nulla da sperare!»[129]).

Dal racconto emerge dunque la centralità dei personaggi femminili, donne astute, abili, risolute (Gisella, Clelia, Anna) che decidono per sé e per i loro mariti o figli, con coraggio e senso di decoro, mentre gli uomini soggiacciono pavidamente, ma sempre per la loro bontà d'animo. Questa messa in scena non sfugge, però, ai primi lettori del racconto che rivendicano subito il dovere morale di ricordare all'autore che non tutte le donne si riconoscono in questi caratteri così forti e preminenti, così come una mamma, una *femme savante* – così definita da Torelli – riporta alla fine di una lettera indirizzata allo stesso autore, dopo aver saputo che non era consentita la presenza di ragazze alla lettura della *Duchessa Gisella* al Circolo Filologico di Napoli: «Cortigiane in iscena, adultere divinizzate, e le nostre figliuole, le nostre ingenue colombe, lasciate da parte nel dimenticatoio. Che infamia!»[130]. È proprio per questo motivo che nel passaggio dalla narrazione

[126] A. TORELLI, *La duchessa Gisella*, «Gazzetta Letteraria», 25 dicembre 1880 – 1° gennaio 1881, IV, 52.
[127] Ibidem.
[128] Ibidem.
[129] A. TORELLI, *Un matrimonio per dovere*, cit., p. 63.
[130] A. TORELLI, *Perché le fanciulle non abbiano il diritto d'assistere a certi spettacoli artistici. A proposito della Duchessa Gisella. I*, «Gazzetta Letteraria», 19-26 marzo 1881, V, 12.

alla messa in scena nel testo teatrale, molti passaggi critici vengono espunti. Nelle parole pronunciate dai personaggi a teatro, infatti, c'è meno critica dal momento che sarebbe contraddittorio affidare a loro stessi una denuncia in quanto parti di quella realtà. Tuttavia, Torelli si difende abilmente dalle critiche mosse con una risposta contenuta in un articolo pubblicato in due parti sulla «Gazzetta Letteraria» che ha per titolo *Perché le fanciulle non abbiano il diritto d'assistere a certi spettacoli artistici* e per sottotitolo *A proposito della Duchessa Gisella.* Questo suo scritto è da tenere in considerazione perché è in questo momento che l'autore chiarisce che tutte queste critiche si riducono alla «vecchia questione» dei due schieramenti opposti che tendono a porre l'ideale nel passato o nel futuro:

> Gli uni lo veggono nel semplice, gli altri nel complesso; e di quando in quando la gente ha un lampo di chiaroveggenza e lo vede nel passato e nell'avvenire, nel semplice e nel complesso. L'uomo sarà sempre un pendolo che oscilla fra un prete e un comunardo[131].

In qualsiasi modo venga percepito l'ideale, risulta chiaro che lo scopo ultimo dell'esistenza è quello di tendere al conseguimento della virtù, che è un diritto di tutti, ma soprattutto di ciò che è «più lordo di fango» e che «ha più bisogno di essere rilevato e spinto all'ideale»[132]. Così, le fanciulle esemplari «non sono e non saranno dimenticate», ma «se la fanciulla è messa un po' da parte avviene perché essa non corrisponde più ai tempi» e «per quanto sia rispettabile nella ragazza l'ignoranza del male, vi è qualche cosa di più rispettabile ancora ed è l'operazione del bene ancorché in mezzo a molto male», perché «vi sarà sempre più gioia nei regni dell'ideale per una pecorella ritrovata che per cento non smarrite»[133]. Riportando alla luce quindi anche l'ideale cristiano che spinge ad infondere il bene nel male, Torelli sottolinea, però, anche che questi spettacoli che sono adatti ad infondere la morale nelle donne che si rivedono nel carattere della protagonista e che prendono consapevolezza delle conseguenze che possono essere nefaste, potrebbero essere dannosi per le ragazze pure d'animo, perché potrebbero perdere la loro ingenuità e lui non vuole che ciò accada:

> Non conducete le vostre ingenue agli spettacoli artistici, perché non hanno il diritto di andarvi; perché l'arte è tribunale e lo spettatore è giudice che ha il compito della misericordia rilevando sino a che punto le circostanze attenuanti possano mitigare la colpa o il difetto. Conducendole, voi fate giudice chi ignora la legge; la legge per la quale la fanciulla sarà donna o madre. Che assistano a quelle rappresentazioni artistiche per le quali hanno abbastanza nozione della legge. Conducetele

[131] Ibidem.

[132] Ibidem.

[133] Ibidem.

> alla pretura dove presiede Goldoni, non all'assise dell'arte. E all'assise non vi scandalizzate voi che tutta sapete la legge[134].

Chiarendo poi il suo modo di scrivere e il messaggio che vuole trasmettere, l'autore ritiene che sia necessario mettere in evidenza l'eccesso del vizio, per indicare la mancanza di virtù e non per corrompere ulteriormente la società. In fondo, qualsiasi opera deve sollecitare una riflessione nello spettatore, infatti, secondo Torelli, «colui che agli spettacoli d'arte vuol soltanto ridere e non pensare, non piangere, è un uomo incompleto, difettante d'intelligenza o di sentimento, se pure non è uno scempio o un egoista»[135]. Per concludere il suo discorso, passando dalla difesa all'accusa, incolpa le madri di aver sovvertito «la legge dell'accoppiamento della donna e dell'uomo», rendendo «il connubio una mostruosità contro natura», con riferimento soprattutto all'infelicità provocata da unioni sbagliate, rivolgendosi in modo esplicito verso le madri, che più dei padri dovrebbero comprendere le esigenze delle loro figlie:

> Chi di voi madri non conviene che la morale è il non egoismo, e chi di voi non marita la sua povera figliuola eccitandola all'egoismo dei suoi comodi e del suo vendersi legalmente? La fanciulla, che ignara di tutto e persino dei suoi istinti, voi date in braccio al primo fornito di un patrimonio, ancorché sia un uomo fisicamente logoro, quella fanciulla che è la duchessa Gisella[136].

Dopo aver nominato in modo esplicito la duchessa Gisella, considerata «in lotta fra la legge sociale e la naturale che la innamora della maternità», è evidente che l'unico che può rilevare le attenuanti che motivano il comportamento del personaggio è l'artista che lo ha creato, il poeta: soltanto lui comprende la determinazione della donna nel rivendicare «il diritto dell'amore, della generazione, dell'utile, del bello, della natura». Difendendo se stesso e la sua creazione dalle accuse, dunque, lo scrittore espone con fermezza l'ultimo motivo per cui le fanciulle non hanno diritto di assistere a certi spettacoli artistici: «visto che le fanciulle non hanno punto o hanno poca cognizione del vizio, ne segue che le fanciulle non hanno diritto di assistere agli spettacoli artistici, dove il vizio in tutte le sue informazioni si presenta e deve presentarsi»[137].

2. La fine di Scrollina *e la sua presentazione sulla scena*.

La fine di Scrollina è un racconto pubblicato in nove puntante in appendice a «La Gazzetta Piemontese» nei numeri che vanno dal 10 al 18 maggio 1881. La commedia in tre atti che riporta semplicemente il titolo di *Scrollina* – e che trae il

[134] Ibidem.

[135] A. TORELLI, *Perché le fanciulle non abbiano il diritto d'assistere a certi spettacoli artistici. A proposito della Duchessa Gisella. II*, «Gazzetta Letteraria», 26 marzo – 2 aprile 1881, V, 12.

[136] Ibidem.

[137] Ibidem.

soggetto anche dall'abbozzo dei personaggi già presente nel copione de *La scuola degli artisti* – viene rappresentata per la prima volta a Bologna nell'Arena del Sole dalla compagnia di Luigi Monti il 14 luglio dello stesso anno[138].

La trama della vicenda – che sarà analizzata nel dettaglio nel terzo capitolo della tesi – è sicuramente fitta di intrighi, ma, in questa sede e a titolo esemplificativo, basta porre l'attenzione sui rapporti che intercorrono tra alcune coppie, per seguire gli slittamenti dei caratteri dalla narrazione alla sceneggiatura. In particolare, destano attenzione alcuni personaggi-chiave: Arturo, Ottavio, Adriana e Scrollina. È intorno alle loro personalità che l'autore, nel racconto, si sofferma maggiormente, trovando importanti spunti per commenti e riflessioni che coinvolgano anche i lettori. In primo luogo, occorre sottolineare che , a differenza di quanto accade a teatro, il personaggio che sembra essere messo in risalto non è quello di Scrollina, ma quello di Arturo, che ritornerà sempre con l'epiteto «il principe che dipinge», oggetto di contesta tra l'amore di Adriana, già sposata con Ottavio e quello di Scrollina che, per salvare Adriana – mostratasi in passato uno spirito caritatevole nei suoi confronti – finge di essere l'amante di Arturo, nel momento in cui il marito di Adriana pensa di cogliere in flagrante sua moglie e cerca un pretesto per sfidare al duello il pittore. Mentre la trasposizione teatrale si apre *in medias res* con una tipica conversazione tra il padrone di casa, Ottavio, e il servo, che mette in luce con le sue parole le abitudini del signore, il racconto prende avvio dalla descrizione di Arturo, lasciando ampio spazio alle considerazioni sull'uomo, in cui si ritrovano teorie filosofiche sulla Bellezza di uomini dalla sensibilità così profonda che «anima la fisionomia e la rende bella». Questa bellezza viene descritta con maggiore ardore quando viene colta «in azione»[139], come accade subito dopo l'incontro di Arturo con Adriana: «Quando l'abbiamo presentato ai nostri lettori [Arturo] era pallido, ed ora un leggero incarnato gli coloriva le guance, ora era bello; la sua fisionomia era in azione»[140].

Anche alla figura di Adriana, descritta sulla scena da Arturo come una *rêveuse* ispirata, nel racconto viene data maggiore attenzione, perché «non era una fanciulla come le altre, anzi era proprio qualche cosa di diverso dalle altre»[141]. La donna, come si chiarisce in entrambe le versioni, si insospettisce presto della bellezza del promesso sposo, Ottavio, che si confida con Veronica, la figura nella quale si adombrano spesso le riflessioni del narratore:

> ADRIANA: Quella bellezza mi mette in sospetto….
> VERONICA: Quella di Ottavio? Ah, non ti do torto: gli uomini molto belli non amano, e, nella vecchiaia, si aggrappano all'amore a cui furono avvezzi tutta la vita, e di cui non sanno fare più senza[142].

[138] Cfr. il paragrafo III.4.2 della tesi.
[139] A. TORELLI, *La fine di Scrollina*, «La Gazzetta Piemontese», 10 maggio 1881, XV, 129.
[140] A. TORELLI, *La fine di Scrollina*, «La Gazzetta Piemontese», 11 maggio 1881, XV, 130.
[141] Ibidem.
[142] A. TORELLI, *Scrollina*, in *Teatro scelto*, cit., p. 518.

Successivamente lo stesso spazio, senza differenze tra le due opere, viene riservato al conte Girolamo e al suo matrimonio con la contessa Teresa (in realtà una modella di nome Scrollina, salvata da una vita di stenti). Volendo arrivare subito al momento cruciale del racconto e dell'opera teatrale, si possono considerare direttamente gli episodi connessi alla vita coniugale di Adriana e Ottavio, definita nell'arco di tredici mesi nella commedia e di «vari anni» nel racconto, come annuncia il narratore che cerca di ricostruire le sorti dei due, funzione che a teatro è affidata a rapidi scambi di battute tra i diversi personaggi-osservatori. Mentre nelle scene iniziali del secondo e del terzo atto della commedia tutto scorre seguendo il filo conduttore già tracciato nel racconto, la vera novità consiste nelle scene cruciali che raccontano come Scrollina non solo salva Adriana dalla vendetta del marito tradito, ma cerca di proteggere anche Arturo, l'uomo che ama e che diversamente sarebbe stato costretto ad un duello. In questo caso, le modifiche apportate alla sceneggiatura sono anche il risultato del giudizio della critica che ha letto le puntate sulla Gazzetta e del modo in cui è stato accolto il soggetto, ritenuto da alcuni immorale. Torelli, infatti, modifica completamente il finale dell'opera che, se nel racconto propone uno scontro violento tra Ottavio che, recandosi nello studio di Arturo, è convinto di trovare sua moglie Adriana, e Scrollina che in realtà, comprese le intenzioni dell'uomo, si era adoperata per salvare la coppia di amanti. Nello specifico, il racconto riporta il momento in cui Ottavio spara a Scrollina, credendo fosse Adriana:

> Lo studio tornò nell'ombra prima che Scrollina rientrasse dalla biblioteca. -Vi avevo detto che vi avrei uccisa! Urlò Ottavio. E mirando sulla figura di donna che vedeva fece fuoco. Scrollina, che s'avanzava, retrocedé col grido… il grido che abbiamo tutti sulle labbra quando invochiamo soccorso contro la morte che ci coglie all'improvviso: -Mamma mia![143]

Diversamente, nell'opera teatrale, Ottavio si accorge subito che in quello studio non vi è Adriana, ma Scrollina, che lui scambia per la vera amante di Arturo:

> OTTAVIO: Un errore… un imperdonabile errore… e ora… ora… che evidentemente… siete voi… la…
> SCROLLINA: Favorita…
> OTTAVIO: Non ho più ragione di battermi… e aspetto il principe per confessargli lealmente il mio torto…[144]

Mentre nel racconto arriva lo stesso Arturo a salvare Scrollina in pericolo, sulla scena teatrale si presenta Bruto, a sua volta compagno di Arturo e vecchia conoscenza di Scrollina, il quale, per difenderla dalle offese di Ottavio che la

[143] A. TORELLI, *La fine di Scrollina*, «La Gazzetta Piemontese», 10 maggio 1881, XV, 137.
[144] A. TORELLI, *Scrollina*, in *Teatro scelto*, cit., p. 556.

definisce una donna del volgo, cade a sua volta in una nuova minaccia di duello, che questa volta si terrà davvero. Alla fine del duello si giunge all'epilogo: Scrollina e Bruto si allontanano insieme dalla scena, lasciando alle spalle «con una scrollatina» ogni possibilità di conciliare i sentimenti con il giusto comportamento da tenere. Nel racconto, è Adriana ad andar via con Scrollina, definendola «sorella» e dichiarandosi debitrice.

Ciò che accomuna la vicenda de *La duchessa Gisella* a quella di *Scrollina* è senz'altro il carattere impetuoso della donna protagonista – agitata da turbamenti e lotte interiori –, nonché il modo in cui viene coinvolta nel triste epilogo che sembra non lasciare margini di partecipazione ad una felicità condivisa, chiaro esempio della vitalità presente in molte altre opere teatrali di Torelli. Inoltre, entrambe le opere vengono etichettate come immorali, e i più invitano Torelli a ritornare a quel «genere primitivo» che emana «quel profumo di moralità che solleva, concilia, ricrea gli animi, e che avrà sempre lunga vita sulla scena»[145].

II.4.2. *L'amore che dura*: tra testimonianza letteraria e reliquiario sentimentale

Dopo le prime sperimentazioni letterarie che si rintracciano nelle novelle e nel primo romanzo – il già citato *Ingegno e fortuna* – la produzione in prosa di Achille Torelli negli anni Ottanta procede con il romanzo *L'Amore che dura*, già anticipato da pubblicazioni sparse (come *La duchesssa Gisella* nella «Gazzetta Letteraria» tra il 1880 e il 1881), pubblicato interamente in appendice a «La Gazzetta Piemontese» tra ottobre e novembre del 1881 e pensato per una successiva pubblicazione a puntate sul giornale napoletano «Pro Patria»[146], per poi apparire in volume per l'editore Sonzogno di Milano nel 1884, dimostrando così anche le strategie editoriali di Torelli che, per acquistare credito e per veder diffuse le sue

[145] Si veda la lettera dell'attore Alamanno Morelli che così si esprime a proposito del soggetto di *Scrollina*. LP, ms. VI/18(6, Lettera di Alamanno Morelli ad Achille Torelli, 10 aprile 1876.

[146] Torelli che è il primo letterato a scrivere sul «Pro Patria» un frammento posto in appendice ai primi tre numeri del 1881 che reca il titolo *L'aquila dell'elmo*, a metà novembre del 1882 scrive al direttore del giornale per presentare l'importante opera che avrebbe intenzione di pubblicare in appendice: «Il lavoro è un romanzo a cui sto lavorando di lima, che certo avrebbe a Napoli molto più successo di quel che ha avuto nella *Gazzetta Piemontese* a Torino. Metto però una condizione *sine qua non*! Che il *Pro Patria* non mi storpi il lavoro mettendo il *continua* a casaccio! Il romanzo pretenderà sicuramente una settantina di appendici, anzi più…» (LP, Carteggio Imbriani, ms. XXIII. 151, Lettera di Achille Torelli a Matteo Renato Imbriani, 16 novembre 1882) e ancora, poco dopo «Annunzia pure *L'Amore che Dura* romanzo di A. T… ma annunzialo con parole le quali facciano chiaramente intendere che avete *pagato* e *caro* per averne la privativa a Napoli; altrimenti gli altri fuori di Napoli lo vogliono *gratis*! O vogliono pagar meno» (LP, Carteggio Imbriani, ms. XXIII/150, Lettera di Achille Torelli a Matteo Renato Imbriani,1882). A partire dal novembre del 1882 viene pubblicizzato ripetutamente il romanzo che avrebbe dovuto vedere la stampa da lì a poco («Terminato il romanzo in corso il *Pro Patria* pubblicherà in appendice *L'Amore che dura*, romanzo del nostro simpatico concittadino Achille Torelli – del quale il *Pro Patria* ha acquistato la privativa a Napoli – con non lievi sacrifizi – ma con la certezza di fare cosa grata ai suoi lettori, pubblicando un lavoro del chiaro scrittore italiano»), ma di questa si perde poi ogni notizia.

opere tra il più ampio pubblico di lettori, si impegna anche per ottenere che i suoi lavori siano pubblicati nei più vivaci centri culturali.

Come si legge nel giudizio di uno dei primi lettori del primo abbozzo del secondo romanzo dello scrittore napoletano, Pasquale Turiello, intellettuale e cugino di Achille, sottolinea subito che vi è «molta invenzione d'intreccio» cui si accompagna la presenza di «due o tre caratteri superiori di valore a quelli dei soliti romanzi» anche se, pur contenendo importanti figure centrali, si consiglierebbe di «variare un po' gli altri tipi maschili e femminili», epurandoli dal «pedagogico intervento dell'autore» che con quel suo io appare «predicatorio, infiammato, sporco intollerabile», dunque da sopprimere, perché «bastano il titolo e la fabula per sé a darti la tesi»[147].

Per questo romanzo, che attira l'attenzione anche di Benedetto Croce – di cui si riscontra il desiderio di leggerlo in una lettera in cui sottolinea la difficoltà nel reperirlo[148] – più che soffermarsi strettamente su un'indagine che tenga in considerazione l'intreccio e la trama, è interessante osservare come sia funzionale ad una ricerca di temi e personaggi, accompagnati dai rispettivi messaggi morali e dalle conseguenti emozioni, per seguire il loro percorso prima della manifestazione sulla scena. Già a partire dalle considerazioni sul titolo del romanzo, infatti, è evidente che ancora una volta si può operare una connessione tra la commedia *I Rosellana o L'amore che dura* pubblicata nel 1881 sia in un prologo e tre atti dall'editore Barbini a Milano e sia direttamente in quattro atti da Zanichelli a Bologna e il romanzo che, in questo caso, segue e non precede l'opera teatrale, nonostante sia evidente che il romanzo possa essere un contenitore di temi, motivi e personaggi raccolti precedentemente e che confluiscono anche in opere diverse dalla commedia che porta lo stesso titolo. È per questi motivi che l'opera in questione, più che un romanzo potrebbe essere considerato uno studio critico che offre un commento alle scene teatrali, riportando le continue riflessioni dell'autore e le dettagliate descrizioni che tendono al materializzarsi di ogni figura.

Questo romanzo con un gioco combinatorio ripercorre il cammino dei diversi personaggi, diventando così una sorta di "reliquiario" in cui giacciono tutti gli espedienti letterari di cui Torelli si serve fino a quel momento e di cui si servirà ancora operando diverse rielaborazioni, ma sempre tenendo presente un modello fisso e immutabile, che tuttavia riesce a declinare nelle varie accezioni.

La poderosa struttura del romanzo vede una suddivisione in cinquantuno capitoli che non rispecchiano completamente l'omonima commedia, ma la superano aggiungendo nuovi motivi e riferimenti che conducono alla genesi delle altre opere con una sapiente costruzione da parte dello scrittore-drammaturgo che

[147] LP, ms. VIII*bis*/64, Lettera di Pasquale Turiello ad Achille Torelli, s.d.

[148] Viene richiesto in lettura con vivo interesse anche da Benedetto Croce che in una lettera a Torelli scrive: «Desidererei in particolare il romanzo che fu pubblicato nella *Biblioteca Romantica* del Sonzogno; ma che non si trova più in commercio. Mi raccomando» (LP, ms. 125, Lettera di Benedetto Croce ad Achille Torelli, 1904).

alterna alla narrazione riflessioni e digressioni. La costruzione del romanzo, fitto di antitesi e contrastanti rapporti interpersonali, comincia con una precisa inquadratura dei personaggi della famiglia di cui si appresta a narrare le vicende, non solo fornendo un loro ritratto, ma anche inserendo motivi autobiografici legati alle origini albanesi dello scrittore, attraverso l'inserimento del racconto delle avventure di un eroe rapito dai feroci Turchi, fino ad immaginare una diretta discendenza dallo Scanderberg (*Capitolo I*).

Scegliendo di narrare di tre delle famiglie maggiormente presenti nelle altre sue opere teatrali (Arabella, Rosellana e Cellariva), l'autore sceglie di raccontare una storia fitta di intrighi d'amore, di coppie, di amanti, di contrapposizioni tra personaggi ambivalenti, di rapporti puramente convenzionali e di leggi morali che sfumano per lasciare il posto alle forti passioni. Nell'insieme dei personaggi di cui si esamina perfettamente il profilo psicologico e la caratterizzazione che poi si troverà nelle loro trasposizioni sul palcoscenico, compaiono figure già ritratte da Torelli, ma con nuove connotazioni.

La stessa duchessa Gisella entra in scena come discendente della nobile famiglia degli Arabella (*Capitolo IV*) insieme a Patrizio, sempre nel ruolo del marito tradito, con il dichiarato scopo da parte dell'autore di continuare a sottolineare le azioni nefaste dei comportamenti immorali delle donne, fino al raggiungimento dell'apice nel *Capitolo VI*, intitolato appunto *La duchessa Gisella* in cui si manifesta la volontà di eternare il carattere del personaggio e di fissarlo nel suo "tipo" anche se immorale perché, come sostiene lo scrittore napoletano:

> Vi sono figure che trascorrono e si perdono senza che un artista le ritragga ed è un vero peccato! Quante passano dall'esistenza all'oblio e meriterebbero di restare nella memoria degli uomini, fatte segno all'ammirazione. Cordelia, Tecla, Piccarda ebbero i loro originali, e questi originali ebbero la ventura di un poeta che li tramandò ai posteri[149].

Così come queste donne sono degne di essere ricordate e riproposte dai poeti che ne hanno decantato le gesta, Torelli si fa cantore della *Bellezza morale* (*Capitolo IX*), che già nell'articolo nel 1881 nella «Gazzetta Letteraria»[150] veniva considerata come risultato della bellezza fisica, perché «tutto ciò che è veramente bello, è per su natura morale e rende morale» ed «è morale tutto ciò che conduce all'armonia del pensiero umano»[151], fino a coincidere con il piacere:

> La morale del piacere? Scusate del poco! È la prima di tutte, è la morale numero uno senza la quale non si passa alla morale numero due; e se manca il primo anello la catena non si compone; senza di Elena non si giunge a Maria[152].

[149] A. TORELLI, *L'Amore che dura*, Milano, Sonzogno, 1884, p. 35.
[150] A. TORELLI, *Moralità della bellezza fisica*, «Gazzetta Letteraria», 19-26 febbraio 1881, V, 8.
[151] Ibidem (*passim*).
[152] Ibidem.

Sempre tenendo in considerazione la descrizione dei caratteri per giungere alla narrazione della storia, continuano a riproporsi le altre scene della novella fino al momento in cui si arriva ad un matrimonio deciso "per dovere", anche se in questo caso il concetto è declinato in forma diversa, infatti, nel *Capitolo XIII* non si parla di dovere ma di «diritto dell'amore che dura» per poi arrivare al *Capitolo XIV* con «la vendetta dell'amore che passa» per la chiusura definitiva dell'argomento nel *Capitolo XV*. L'autore successivamente si avvia al cambiamento della scena e dei contenuti del romanzo a partire dal *Capitolo XVI*, non a caso intitolato *Intermezzo*, che introduce la vicenda narrata in altre opere come la stessa commedia *I Rosellana o l'amore che dura* (1881) che riprende temi e motivi di *Colore del tempo* (1877).

Nelle parti successive si arriva ad un *sequel* de *La Duchessa Gisella* già cominciando da alcune allusioni nel *Capitolo XVI*, *Galeotto il libro e chi lo scrisse*, che ripercorre anche le consuetudini del secondo matrimonio di Gisella – che nel romanzo avviene con il giovane Gerardo di Rosellana – e che la donna vive con un atteggiamento di chiusura nei confronti dell'alta società, come se la colpa delle sue azioni ricadesse sulla sua tristezza e anche sulla sorte di suo figlio. Di rilievo è sicuramente il dettaglio che chiarisce che Gisella ha avuto un figlio di nome Mario, che poi diventerà protagonista di altre vicende funamboliche come sua madre e, dopo la sua morte, verrà affidato alla sua amica – che si chiama Carmen, ma prende il posto di Clelia e Lidia, citate rispettivamente nella novella e nell'opera teatrale già considerate – sapendo che sarebbe riuscita a seguirlo in tutto.

Gisella muore lasciando giurare all'amica che si sarebbe presa cura del figlio, trovando tutta la sua disponibilità ad accogliere il ragazzo che tanto ricorda nei tratti e nei comportamenti il padre, l'uomo che un tempo aveva amato anche lei, di un amore impossibile, in gioventù. Tuttavia, le sorti sembrano riproporsi, in modo diverso, poiché anche la figlia di Carmen, la giovane Lucia, è attratta da Mario e se ne innamorerà, ma sarà spinta a sposare Edmondo, l'altro giovane pretendente.

Ciononostante, mentre Lucia si strugge per un amore che le sembra sempre più impossibile, il vero momento di sconforto arriva quando la giovinetta, entrando in camera di sua madre, trova un medaglione con scritto «Gnaccu Jonne», saluto albanese, contenente una foto che immagina essere di Mario, ma che è in realtà del padre che somiglia molto e che in gioventù era stato innamorato di Carmen e le aveva regalato questo monile – che ha la stessa funzione della lettera rivelatrice, nelle opere precedenti – e che diventa fonte di malintesi: Lucia, infatti, pensa che anche sua madre sia innamorata del giovane figlio di Gerardo di Rosellana.

In questo contesto, con una digressione, viene inserita anche la narrazione del racconto della passione di Mario per una giovane donna chiamata Eden Lara, descritta come una cantante che calcava i palcoscenici per poi sciupare in poche ore il denaro guadagnato, una donna che si sentiva libera di innamorare e di innamorarsi, un'amante che attirava al suo letto – paragonato ad una bara – venti o

trenta matti a scrivere versi o a dipingere «fantasticherie d'ogni genere»[153]. Parlando di questo personaggio, inserito nel *Capitolo XXVI*, intitolato proprio *Eden Lara*, Torelli costruisce uno dei caratteri su cui medita già a partire dal 1880, come dimostra la pubblicazione su «Il Fanfulla»[154], fino ad arrivare al capitolo XIV de *L'arte e la morale* del 1906, in cui viene inserito a testimonianza dell'esistenza della morale nell'amore, che «mentre freme per acquistare nuova esistenza, rafferma o rinnova, in sé, quella che già possiede»[155]. La definizione di questo personaggio, infatti, sarà funzionale alla messa in scena dell'opera *La duchessa don Giovanni* (pubblicata con l'editore Barbini a Milano nel 1888) di cui si anticipano i temi.

In particolare, questa narrazione, collocata tra il *Capitolo XXVII* e il *Capitolo XXIX*, aiuta Carmen a comprendere il giusto comportamento da tenere per salvare la figlia e, di conseguenza, riporta anche una riflessione implicita dell'autore rivolta alle donne che antepongono le loro arti ammaliatrici ai sentimenti più puri, come accade con questa *femme fatale* che tende una trappola a Mario, finché non sarà lei stessa a riconoscere che non potrà essere una buona amante, una buona moglie o una buona madre, perché non è capace di amare, ma soltanto di far provare sofferenza.

La digressione, inoltre, concede un momento di riflessione a Carmen e si materializza nel ricordo del suo tempestivo intervento per salvare Mario da un destino di sofferenza, stretto nella morsa di Eden Lara, fino a scoprire le loro affinità: entrambi erano incapaci di amare, ma desideravano amore, fino ad arrivare alla conclusione che «per un don Giovanni ci vorrebbe soltanto una Cleopatra». Inserendo la narrazione di questa vicenda a questa altezza, quindi, Torelli ancora una volta si serve di esempi immorali per giungere infine alla dimostrazione della vittoria del bene e della legge morale, analizzando anche con occhio critico tutte le contingenze e le difficoltà relazionali, viste anche come causa di uno scontro tra generazioni vecchie e nuove.

Nel *Capitolo XXXI*, dal titolo *Frutto proibito*, si presenta invece l'amore dal punto di vista delle sofferenze generate in colei che vi rinuncia per il bene altrui. Nello specifico, la giovane Lucia, pensando che sua madre sia innamorata di Mario, si fa da parte soffrendo fino a provare febbre e dolori fisici. Ciononostante, è decisa a dimenticare il suo amore sposando l'altro uomo, Edmondo, non senza essere notata da tutti nei suoi tormenti dolorosi finché non se ne comprende il motivo e si scioglie l'equivoco, comprendendo che l'uomo nella foto del medaglione conservato da Carmen è Gerardo e non Mario. Nel *Capitolo XXXVI* altre due emozioni forti e complementari congiungono nuovamente i piani della narrazione: se da un lato Lucia appena compreso l'equivoco dice che non vuole più Edmondo per ritrovare la sua felicità; la nonna, per il dispiacere, muore. A partire dal *Capitolo*

[153] A. TORELLI, *L'Amore che dura*, cit., p. 35.
[154] A. TORELLI, *Studi di carattere. Eden Lara*, «Il Fanfulla», 11 luglio 1880, II, 28.
[155] A. TORELLI, *L'arte e la morale*, cit., p. 331.

XXXVIII lo scrittore condensa ogni aspetto della vicenda intrecciandolo in una narrazione ulteriore che comincia con la descrizione della difficile vita matrimoniale tra Lucia ed Edmondo, proiezione di tutti gli altri legami ingiusti, ma aggravata dalle difficoltà che la donna prova nel confrontarsi con sua madre fino a scoprire che entrambe aspettano un figlio a cui verrà riservato lo stesso destino immaginato nelle altre situazioni precedenti: Carmen sta per morire e prega Lucia di tenere con sé sua sorella e di chiamarla Carmen, crescendola come se fosse sua figlia. In questo modo si ripeteranno gli episodi già narrati, sotto altre spoglie: Edmondo viene avvisato del parto di Lucia, le bambine vengono presentate come due sorelle, ma soltanto una sopravvive, la figlia di Carmen, che porterà il suo stesso nome e sarà presentata come la figlia di Lucia, mentre invece è sua sorella.

Infine, negli ultimi capitoli, come in *Catastrofe. Venti anni dopo*, le vicende si intrecciano ulteriormente perché, in guerra, Mario – figlio di Gisella – incontra Ulrico – il figlio di Lucia ed Edmondo – e tornano insieme a casa, quasi per ricostruire il nucleo, insieme a Carmen, la sorella di Lucia che però è stata sempre indicata come sua figlia, al posto dell'altra bimba morta. Proprio Carmen diventa l'altra donna emblema dell'infelicità a causa di diversi malitesi. Sono diversi, infatti, gli elementi che vengono ritratti con uno scandaglio psicologico: la sofferenza della ragazza che non si sente abbastanza amata da suo padre Edmondo; l'amore difficile che prova per Mario senza sapere che entrambi sono figli di Gerardo di Rosellana; l'atteggiamento di sospetto che intanto si insidia tra gli sguardi di coloro che notano una certa somiglianza tra Mario e Carmen, fino ad accusare Lucia di un tradimento nei confronti di Edmondo.

Per concludere, come di consueto, l'azione verrà sciolta da un ricongiungimento che, in questo caso, è dato dal ritorno di Gerardo di Rosellana che chiarirà ogni dubbio (*Capitolo XLIII. La figliuola del conte Gerardo*), pur non potendo cambiare né il passato né il futuro: i due fratelli, pur essendo innamorati, non potranno sposarsi. Mentre minacciano entrambi il suicidio non potendo vivere l'uno senza l'altra, a morire sarà proprio Gerardo, dopo aver chiamato tutti al suo letto di morte, lasciando comprendere quale sia l'unico amore che dura (*Capitolo LI. Fine*): «Vedi! Ella disse andando sostenuta da lui, vedi, l'amore che dura è quello per cui muore nostro padre!»[156].

L'opera, quindi, considerata «una farraginosa storia di amori, di gesti avventati, di sostituzioni, promesse nuziali da fratello a sorella che si ignorano tali, narrata con grande ingenuità, con un piglio bonario e scorrevole», nel riportante i singoli temi dal racconto alla scena lascia che ne guadagnino «in rilievo, concisione e credibilità»[157]. In conclusione, riproponendo personaggi, sentimenti e messaggi, Torelli in questo romanzo – anche se pubblicato verso la fine della produzione letteraria – lascia traccia di tutti gli esperimenti fatti sui personaggi delle commedie,

[156] A. TORELLI, *L'Amore che dura*, cit., p. 296.
[157] A. FIOCCO, *Achille Torelli alla riforma*, in *Teatro italiano di ieri e di oggi*, cit., p. 47

con un'analisi dei caratteri e un'introspezione che aiuta la rappresentazione teatrale anche senza comparire come bisogno primario e scopo fondamentale della scrittura drammatica, in cui continua a prevalere il messaggio morale. È in questo senso quindi che il romanzo diventa un vero reliquario di caratteri e sentimenti, a cui attinge per ogni sua opera teatrale.

CAPITOLO III.

IL GENIO CREATIVO DALL'IDEAZIONE ALLA SCRITTURA DELL'OPERA TEATRALE

Come tutti i raggi del sole per entro una lente si riducono a uno solo,
così tutte le potenze delle Arti si riducono ad una sola sul Teatro.
A. TORELLI

III.1. La scrittura teatrale di Achille Torelli: dal teatro a tesi alla commedia borghese

L'impegno che Achille Torelli manifesta a partire dal secondo Ottocento nella scrittura delle sue opere teatrali lo pone a buon diritto come un «caso significativo di una svolta dal dramma romantico alla commedia borghese»[1], ma lo avvicina anche ad un nuovo teatro di riflessione e di approfondimento del vero, che persegue il proposito di attingere un quadro di vita reale sia dal popolo, sia dalle classi più alte, dedicando molta più attenzione alla descrizione dell'ambiente e dei rapporti della collettività che a quella del singolo individuo[2].

Questo teatro può dirsi una diretta derivazione di quello del Goldoni, che, attraversando i suoi imitatori e giungendo al teatro verista, non appare come un'innovazione radicale, ma come consolidamento di una direzione, «strettamente unito all'affermazione della classe che lo esprimeva»[3]. Gli autori che si legano al nuovo indirizzo teatrale recuperano senza dubbio i loro momenti creativi dal contemporaneo teatro francese che va affermandosi già in termini veristi – considerando le opere di Dumas fino ai Goncourt, a Zola e a Becque – e che, fra gli elementi del suo metodo creativo, importa in Italia la consuetudine di un teatro a tesi che sviluppa un'idea che prende forma nella vicenda, diventandone un motivo animatore, giustificando la scelta dell'autore di inserirla in un preciso ambiente con personaggi con definite peculiarità: ad esempio, nel successo di Torelli, *I mariti*, il principio cardine è "il buon marito fa la buona moglie". E non è un caso se quest'opera assume un significato di rottura a metà tra un teatro a tesi e uno ancora intriso degli elementi goldoniani «nell'equilibrio delle sue cadenze drammatiche e della sua coralità realistica», ma tutta «napoletana per la tematica proverbiale del suo assunto» e «italiana per il suo particolarissimo linguaggio parlato», fino a diventare l'esempio del «fenomeno teatrale del momento» in cui si condanna la

[1] M. POMILIO, *Sul teatro dialettale napoletano*, in *Teatro dell'Italia Unita*, a cura di S. Ferrone, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 141.
[2] V. BRACCO, *Introduzione*, in *Il Teatro verista*, a cura di Id., Brescia, Editrice La Scuola, 1975, p. 9.
[3] Ivi, p. 14.

profonda amoralità della classe aristocratica[4]. Proprio dall'ispirazione goldoniana, infatti, si sviluppa questo nuovo teatro, in una veste aggiornata, che, liberato dagli schemi settecenteschi dei contrasti di carattere del commediografo veneziano[5], lascia il campo libero ad una drammaturgia di transizione, oscillante tra vecchio e nuovo, fra passato e presente, che apre la strada al successo degli scrittori dell'epoca: basti pensare a Paolo Giacometti che spazia dalla tragedia storica al dramma popolare, dalla commedia d'influenza goldoniana al dramma a tesi, o anche Paolo Ferrari che non ha «altra musa» se non «la moralità»[6] che conserva anche nel parlare di argomenti compromettenti come il duello, i matrimoni d'interesse, la condizione della donna, le inquietudini sociali.

Rivolgendosi ad usi e consuetudini borghesi, biasimati senza troppe polemiche, ma soltanto con spirito moraleggiante, il teatro borghese italiano, a differenza del francese, può essere considerato «teatro di costume e di osservazione sociale»[7]. Anche gli autori teatrali, infatti, non possono fare a meno di rispecchiare l'animo del tempo e di rivolgersi ad una classe sociale, la borghesia, che si sta consolidando, con i suoi difetti e le sue qualità, impegnata ad invocare «i molti anni di lotte politiche, retaggio di secolari patimenti, e ad elencare i meriti che dai suoi difetti le derivavano», oltre che a chiedere al teatro «di riflettere, di moderare gli impeti, di non abbandonarsi a liriche esagerazioni dei sentimenti e delle passioni», come era accaduto già in Francia, dove Dumas figlio e Augier «avevano capito i tempi, i gusti mutati, e avevano trovato l'adatto linguaggio, conciliando gli avanzi della sensibilità romantica con le nuove tendenze all'indagine psicologica», lasciando che il positivismo penetrasse anche nel teatro «con l'ansia di cogliere in ogni caso e in ogni uomo la sua verità»[8].

La produzione artistica di questo periodo vive, dunque, una fase di transizione che conduce ad una prolifera stagione creativa, ma anche all'approdo in teatro del naturalismo, nel cui solco si consolida una scuola di autori teatrali italiani che si allontanano dal modello francese per sperimentare strade proprie[9], proponendo un teatro realistico e pedagogico, che sappia parlare di sentimenti e di persone "vere" e educare il pubblico[10]. È in questo momento, infatti, che il teatro più si afferma come strumento di divulgazione dell'ideologia contemporanea e di fondazione dell'Italia unita attraverso la costruzione dei costumi e del modello di vita quotidiano, non senza prendere atto delle fratture esistenti nella società e della

[4] V. VIVIANI, *Achille Torelli*, in *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1969, p. 636.

[5] Cfr. G. PULLINI, *Dramma di costume "a tesi"*, in *Teatro italiano dell'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1981, p. 116.

[6] B. CROCE, *Paolo Ferrari*, in *La Letteratura della nuova Italia*, cit., p. 315.

[7] V. BRACCO, *Introduzione*, in *Il Teatro verista*, cit., p. 15.

[8] E. POSSENTI, *Teatro italiano*, IV, *Il teatro della Nuova Italia*, a cura di Id., Milano, Nuova Accademia Editrice, 1962, p. 16.

[9] C. SORBA, *Introduzione. Percorsi di ricerca fra teatro, cultura e società*, in *Scene di fine Ottocento. L'Italia* fin de siècle *a teatro*, a cura di Ead., Roma, Carocci, 2004, p. 17.

[10] Ivi, p. 22. (F. SOCRATE, *Commedia borghese e crisi di fine secolo*).

necessità di sperimentare nuovi linguaggi drammaturgici per altrettante nuove situazioni.

Partendo da questi presupposti, gli elementi fondanti del teatro di Torelli, per certi versi, sembrano anticipare, anche se soltanto per minimi tratti, il teatro verista, che lascia emergere una totale richiesta di vita e di verità, insieme ad un'attenta rappresentazione dell'ambiente[11], che a Napoli avrebbe raggiunto una più consapevole maturazione con il teatro di Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco e altri. La novità che si rintraccia nel teatro di Torelli emerge non solo nella sua abilità a ritrarre gli ambienti aristocratici, ma anche nel presentare nei diversi personaggi «taluni ceti o categorie di persone, oscillanti tra il malinteso e l'accorgimento, il pregiudizio e la liberalità, il passo falso e la giusta via»[12], giungendo così ad una naturale maturazione intellettuale, sviluppata a partire proprio dalle sceneggiature che hanno come nucleo fondante le conversazioni udite nel salotti napoletani. Il teatro "utile" piuttosto che bello di Paolo Ferrari, risultato di un momento storico caratterizzato dall'esigenza di un impegno morale capace di risollevare la Nuova Italia, è quindi superato da Torelli, così come nota lo stesso Croce che ne comprende subito la modernità:

> La missione politica e civile non domina più nel Torelli; la sua psicologia è più varia e più rara di quella, assai semplice, del Ferrari: i nervi cominciano a prevalere sui muscoli. Anche la concezione morale ha, nei due scrittori, colorito diverso: il Ferrari predilige ciò che è forte e sano, il Torelli ciò che è elegante e squisito[13].

Discostandosi da Ferrari, anche sul terreno più strettamente drammaturgico, con una teatralità più sottile e più leggera, Torelli, infatti, con un «procedimento assolutamente nuovo che gli nasceva da una insopprimibile necessità espressiva e soprattutto da una verginità d'ispirazione che gli faceva rifiutare l'ordito preconcetto e la formula della drammaturgia della *pièce bien faite* alla Augier» e con un «dettato linguistico» semplice e proverbiale, ma anche «immediato e comunicativo», come «la sua presenza in società», coglie il «reale storico, non inquinato dalla contingenza maligna e dall'impertinenza effimera del pettegolezzo»[14] e si inserisce nella cerchia di autori teatrali che trasferiscono in un «patrio linguaggio»[15] le tematiche mondane. Lo scrittore, infatti, senza perdersi «dietro un secco e nebuloso idealismo»[16], chiede ispirazione soltanto al vero con la sua acuta osservazione, «che gli fa cogliere al volo tutti quei particolari, quei nonnulla che passano inavvertiti all'occhio dei più, ma che servono a colorire il

[11] V. BRACCO, *Introduzione*, in *Il Teatro verista*, cit., p. 23.
[12] G. LO CURZIO, *Il dramma di Torelli*, «Il mattino», 21 gennaio 1941.
[13] B. CROCE, *Achille Torelli*, cit., p. 333.
[14] Cfr. V. VIVIANI, *Achille Torelli*, cit., p. 632-633.
[15] Ivi, p. 636.
[16] P. G. MOLMENTI, *Achille Torelli*, in *Impressioni letterarie*, Milano, Battezzati, 1875, p. 160.

quadro vivacemente e con molta verità»[17], presenta sulla scena una «serie di vivace bozzetti», senza artifici né convenzioni, lasciando che il pubblico si dimentichi di essere spettatore e partecipi attivamente a quanto si svolge sulla scena, passando «attraverso le sale illuminate di splendidi palazzi», «l'elegante pensatoio della gentile damina» o «la sontuosa camera di conversazione, tra le ineffabili voluttà dei sorrisi femminili»[18].

Questa rappresentazione si traspone in un'ideologia più ampia e complessa che poi si riversa nella contrapposizione fra il mondo aristocratico e il mondo borghese, ridisegnando e difendendo una nuova scala di valori, diventando «uno specchio nel quale si rimira il nuovo ceto dirigente uscito dalle guerre risorgimentali»[19] che pure costituiscono molte volte lo sfondo della produzione di Torelli, colma di accenni a «gentiluomini che hanno combattuto a Palestro o a San Martino, e più spesso a Custoza», ma che restano «piccoli particolari», «incidentali ed estrinseci, dovuti ai ricordi personali dello scrittore»[20].

La volontà di rappresentazione della cultura borghese italiana, ritratta nel momento del suo affermarsi egemonico cui segue l'affermazione degli spiriti civili nazionali che risvegliano quel desiderio di mostrare i propri costumi e il proprio temperamento in quanto "popolo", procede di pari passo con «l'aspirazione a procurare anche all'Italia quel teatro drammatico in cui i valori letterari e i valori teatrali coincidessero al punto che la sua forza espressiva risiedesse sostanzialmente nella bellezza del testo letterario e non negli elementi minimi o musicali in cui solo aveva trovato fino a quel momento la sua reale vitalità»[21]. Per questi motivi si può affermare che Achille Torelli, accogliendo entrambe le istanze, concorre al concepimento di una riforma di un teatro finalmente "nazionale", diventandone «antesignano», come lo definisce Costetti notando che con lui viene finalmente a mancare quella «ponderosa congegnosità dei componimenti di cui porgeva stupendi modelli Paolo Ferrari» che «cominciava alquanto a stancare il pubblico», presentando tutti «quegli antefatti […] che facevano di ogni scena una specie di addentellato, indispensabile per le altre»[22]. A queste consuetudini, Torelli sostituisce una «commedia svolta con una tecnica relativamente nuova, non d'intrigo né propriamente di carattere, ma per quadri d'insieme, dipinti senza grande profondità ma con leggerezza di tocco e di equilibrio di toni»[23].

[17] Ivi, p. 155.
[18] Ibidem (*passim*).
[19] R. ALONGE, *Drammaturgia italiana: la nascita di una nazione*, in *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 145.
[20] B. CROCE, *Achille Torelli*, cit., p. 332.
[21] C. BOZZETTI, *Il teatro italiano del secondo Ottocento*, a cura di Id., Torino, Utet, 1960, p. 10.
[22] G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi)*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1901, p. 312.
[23] V. VIVIANI, *Achille Torelli*, cit., p. 271

In questo modo, Achille Torelli, senza chiedere all'arte «nulla di straordinariamente artificioso», ma soltanto «la riproduzione esatta, fedele, di tutto ciò che era nella vita, e che conteneva in sé i germi della vera bellezza», scrivendo sempre «ciò che gli veniva dettando la natura», raggiunge il momento del trionfo:

> Trionfò perché volle basare tutto il suo edificio sulla vera essenza umana, messa oggi da parte da alcuni, i quali credono arte la posa e bellezza l'artificio! […] Trionfò perché seppe ispirarsi a quanto di più nobile e di più bello, ma di più vero, si trova in fondo a tutte le azioni degli uomini[24].

Tutto ciò è possibile soprattutto perché lo scrittore è mosso da una fresca ispirazione che rende ancora più vivi i personaggi, protagonisti non di una favola, ma di una verità assoluta, evidente nella fusione mirabile dei vari episodi che si intrecciano, si sfiorano, si fondono in un'azione che si svolge rapidamente con logica e con efficacia[25]. Tuttavia, pur altalenando tra momenti dai fondamenti realistici ed esperienze di vita portate ad un livello che con la realtà quotidiana c'entrano ben poco, nella commedia del Torelli i problemi sociali sono assorbiti nel «sentimento dell'artista, nella capacità dello scrittore, nel suo spirito e nella sua intelligenza, che lo inducono a dire in quel modo e non in un altro»[26]. Tutto questo è possibile soprattutto grazie all'introduzione di personaggi tratti dalla società dell'epoca al fine di smascherare le ipocrisie e schernire le debolezze, senza mai perdere di vista le virtù assolute, con un "moralismo" senza alcuna esasperazione[27].

Così, Achille Torelli si iscrive nel novero degli autori che hanno contribuito alla realizzazione della grande commedia borghese che vede il rifiorire degli entusiasmi e delle speranze in un rinnovamento del dramma italiano[28]. Con una commedia «di costume moderno», antiretorica e realistica, infatti, mostra da subito «la sua capacità di occultare le intenzioni moralistiche dietro il semplice e veloce schema dei fatti, senza mai sermoneggiare»[29], a partire dalla ben definita psicologia dei personaggi e dalla concretezza delle situazioni che porta sulla scena ancor prima del successo de *I mariti*.

Nascono in questo modo le maggiori commedie dell'artista napoletano che muovendosi dai proverbi drammatici giunge con immediatezza all'enunciazione di vere e proprie tesi attraverso il suo teatro di prosa, fino a realizzare il dipinto più attendibile della società dell'epoca, presentando personaggi "reali" nelle loro

---

[24] A. LALÌA PATERNOSTRO, *Sul teatro di Achille Torelli*, «Rivista teatrale italiana», 1993, III, V(174), pp. 274-275.

[25] Cfr. ibidem.

[26] L. M. PERSONÈ, *Achille Torelli*, in *Il teatro italiano della Belle Époque. Saggi e studi*, Firenze, Olschki, 1972, p. 68.

[27] Cfr. G. LO CURZIO, *Il dramma di Torelli*, cit.

[28] S. D'AMICO, *Il teatro verista in Italia*, in *Storia del teatro drammatico*, edizione ridotta a cura di A. D'Amico, II, Roma, Bulzoni, p. 151.

[29] R. JACOBBI, *Dal regionalismo al "teatro di poesia"*, in *Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. Ferrone, Torino, Einaudi, 1979, p. 16.

peculiarità caratteriali che non li rendono tipi "fissi", ma mobili e volubili, presi dal vortice delle emozioni, oltre che dalle incombenze del destino, e soprattutto ritratti nella loro quotidianità. Dissidi, ritorni, incomprensioni e forti passioni diventano il motore della commedia che, con dinamismo e repentini colpi di scena, obbliga i protagonisti a districarsi in una sequenza di intrighi che solo dopo essere stati sciolti, con non poche trepidazioni, conducono al cosiddetto "lieto fine". Un'arte, quella di Torelli, non «potente, sconvolgente», ma «sobria, quasi di scorci e di sottintesi, che poggia, almeno in apparenza, sui mezzi più modesti»:

> […] Arte che non sa le luci violente del dramma, il grido della tragedia; che si incarna in figure e figurine di muliebre grazia, di esitante, suggestiva fragilità; arte che tutte le azioni umane orienta verso l'amore, fa gravitare intorno all'amore, sotto la cui legge pone la morale d'ogni favola[30].

III.1.1. Notizie sulle opere teatrali di Achille Torelli

Produzione teatrale. Senza riportare nuovamente le fasi di stesura delle singole opere teatrali di Torelli (già menzionate nel profilo biografico offerto nel primo capitolo), ma concentrandosi direttamente sui momenti più fecondi della produzione teatrale, pur non facendo cenno a tutte le opere, si può seguire la linea di Ernesto Grassi, curatore del volume *Teatro scelto edito e inedito*, secondo il quale il maggior periodo creativo di Achille Torelli si chiude nei venti anni che vanno dal 1859 al 1881, ritenendo che nell'ultima fase della produzione lo scrittore si sia dedicato soltanto a soggetti già ideati in precedenza[31].

Anche questo studio si pone sulla scia del Grassi, ma con la differenza che i due segmenti temporali potrebbero essere individuati con lo stesso criterio non senza tuttavia qualche variazione di data: il primo dal 1860 al 1867, il secondo dal 1867 fino al 1883.

Analizzando, infatti, questi anni e tenendo conto anche delle vicende personali e professionali dello scrittore napoletano, emerge la coincidenza con la piena dedizione alla scrittura teatrale, che poi si interrompe proprio nel momento in cui aumentano i suoi impegni con la docenza presso alcuni istituti napoletani che culmina in seguito con l'incarico che otterrà nel 1883 presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. Da quel momento in poi si dedica alla revisione delle sue opere per il volume *Teatro scelto* del 1902, alla versione dialettale di alcune di esse che poi verranno pubblicate postume in *Teatro napoletano. «Napoli mia!»*, e alla stesura di alcuni scritti in versi o di argomento filosofico e morale.

Per parlare delle fasi della produzione teatrale di Torelli, in realtà, si ritiene opportuno porre come momento centrale il successo conseguito con la commedia *I*

[30] G. LO CURZIO, *Il dramma di Torelli*, cit.
[31] E. GRASSI, *La vita e l'opera di Achille Torelli*, in *Teatro scelto edito e inedito*, cit., p. XXII.

mariti nel 1867, per poi individuare una fase precedente e una successiva. Prima della commedia fortunata, infatti, l'autore si dedica ai primi lavori che oscillano tra il genere dei proverbi drammatici e quello delle prime commedie di carattere, come accade, proprio negli anni Sessanta, per *Dopo morto*, *La missione della donna* (poi diventata *Il punto d'appoggio*), *La più semplice donna vale due volte un uomo*, *La verità*, *Gli onesti* (poi diventata *L'asino di Buridano*) e molte altre opere, con successo altalenante.

Dopo l'interruzione di qualche mese nel 1866 per la partecipazione alla campagna di Custoza, Torelli ritorna finalmente sulle scene con il suo grande successo, quello che lo avrebbe innalzato tra gli autori innovatori del teatro italiano dell'Italia unita, *I mariti*. Successivamente, anche se gli risulta difficile mantenere alto il suo nome, si apre quella che potrebbe essere considerata la seconda fase della produzione teatrale di Torelli che si dedica alle commedie borghesi – con la descrizione di precisi caratteri e un chiaro intento morale, anche se non prevalente – senza tuttavia trascurare qualche esempio di scena drammatica. Tra queste opere si ricordano *La moglie*, *Triste realtà*, *Scrollina*, *Donne antiche e Donne moderne*, *La Margravia*, *Un matrimonio per dovere*, *L'israelita*, *Filia suavissima* e molte altre. Durante la sua attività di bibliotecario, invece, anche se non sarà molto feconda la produzione teatrale, il commediografo si dedicherà alla sistemazione del materiale già ideato lasciandolo confluire in nuove opere, ma anche all'enunciazione dei principi morali alla base di ogni sua creazione, realizzando trattati di arte che, come ogni sua commedia, ruotano intorno ad un carattere esemplare.

Principali edizioni delle commedie. Achille Torelli per la pubblicazione delle sue opere si affida a editori non solo napoletani, ma di tutta Italia, conquistando così il più ampio successo di pubblico. Tra le principali edizioni di opere si ricordano quelle a cura di Barbini o di Brigola, ma anche dello Zanichelli e dei fratelli Treves. Sicuramente un primo passo compiuto verso la realizzazione del desiderio di vedere le sue commedie ordinate in un corpus organico – dopo aver pubblicato la gran parte di esse in singole edizioni – si ha nel momento in cui queste vengono pubblicate proprio dal Barbini di Milano nella collana Galleria Teatrale che proporrà ben ventitré commedie[32]. Nel 1902 dall'editore Salvatore Marino a Caserta viene pubblicato il volume *Teatro scelto*, in cui Torelli include diciassette

[32] *Chiodo scaccia chiodo* (1875); *Una corte nel secolo XVII* (1875); *La verità* (1875); *I mariti* (1876); *Chi muore giace e chi resta si dà pace* (1877); *Gli onesti* (1877); *Colore del tempo* (1878); *I Rosellana o L'amore che dura* (1881); *La Margravia* (1881); *La più semplice donna vale due volte un uomo* (1885); *Madre* (1885); *Una missione della donna* (1885); *Scrollina* (1885); *La moglie* (1885); *A conti fatti, beati i matti!* (1886); *Un matrimonio per dovere* (1886); *Le povere ragazze* (1886); *Chi disse donna disse amore* (1886); *Triste realtà!* (1886); *Gallina vecchia fa buon brodo* (1887); *Ogni virtù non cede alla stessa mercede* (1887); *Donne antiche e donne moderne* (1888); *La duchessa don Giovanni* (1888).

opere teatrali recuperate dai vari momenti di scrittura che hanno interessato l'autore nell'arco della sua produzione letteraria (*Troppa grazia*, *Il punto d'appoggio*, *La più semplice donna vale due volte un uomo*, *La verità*, *L'asino di Buridano*, *I mariti*, *La moglie*, *La scuola degli artisti*, *Chiodo scaccia chiodo*, *Triste realtà!*, *Rapisco mia moglie*, *L'israelita*, *Scrollina*, *Le due catene*, *Donne antiche e Donne moderne*, *Filia suavissima*, *L'ultimo convegno*). Pochi mesi prima della sua morte, nel 1921, Torelli sta già lavorando al volume *Teatro napoletano. «Napoli mia!»*, per il quale scrive anche una prefazione, ma che non riuscirà a vedere concluso[33]. Degno di nota è poi il già citato volume del 1961 a cura di Ernesto Grassi, *Teatro scelto edito e inedito*, in cui compaiono, insieme a dodici delle commedie già scelte da Torelli nel suo volume (*Le due catene*, in questo caso compare erroneamente nella sezione dei testi inediti) con l'aggiunta di *Soli*, *Tragedia istantanea*, *Il mozzo della ruota*, *Lo schiaffo d'una morta*, contribuendo a diffondere l'opera di un autore, ancora troppo spesso ricordato soltanto per quel suo unico capolavoro, secondo molti mai più eguagliato. In questo volume, oltre alla prefazione del Grassi, compaiono i giudizi critici già pubblicati di Benedetto Croce e Julien Luchaire.

Da tenere in considerazione sono anche le ultime volontà dell'autore che, in un rescritto testamentario indirizzato al figlio Tello, in data 14 marzo 1918, raccomandava di «rifiutare» diversi suoi scritti e tutta la sua produzione in vernacolo[34].

Alcune opere fortunate. Molte opere di Torelli possono dirsi "più fortunate" delle altre, come dimostra il fatto che la loro rappresentazione non si è fermata al momento in cui l'autore era in vita, ma sono state riproposte sul palcoscenico anche successivamente. Due di queste, in modo particolare, sono state riproposte anche in radio e in televisione, fino alla seconda metà del secolo scorso: *I mariti* e *Scrollina*. Per quel che riguarda *I mariti*, la rappresentazione fu anche tra gli spettacoli organizzati in occasione delle celebrazioni della Campania disposte dal Duce e organizzate dalla confederazione fascista dei professionisti e artisti nel 1936[35]; successivamente, nel 1941, con il sottotitolo *Tempesta d'anime*, l'opera viene riproposta sugli schermi nel centenario della nascita con la regia di Camillo Mastrocinque, riscuotendo «un buon successo» anche alla Mostra del Cinema di Venezia[36], fino a giungere, nello stesso anno, al Teatro Nuovo di Napoli con la compagnia diretta da Tatiana Pavlova[37] (o ancora a Genova con la regia di Mario

[33] L' opera, infatti, verrà pubblicata soltanto nel 1947 dall'editore Rispoli, in occasione del venticinquesimo anniversario della morte del commediografo, con le seguenti opere: *'O buono marito fa 'a bona mugliera*, *'On Nicò ssi piecoro*, *'E ddoje catene*, *'O miullo d''a rota*, *Tu si' na santa!*.

[34] Cfr. E. GRASSI, *La vita e l'opera di Achille Torelli*, cit., p. XXIII.

[35] *Le celebrazioni campane. Le recite dei Mariti di Torelli e del Socrate immaginario*, «Corriere della Sera», 1° ottobre 1936.

[36] F. SACCHI, «Corriere della Sera», 12 settembre 1941.

[37] *"I mariti" di Torelli*, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1941.

Ferrero nel 1956[38]) e all'approdo sulla radio nazionale nel 1964[39] e in televisione almeno fino al 1974 con la regia di Antonio Calenda[40].

Anche per *Scrollina* sono diverse le attestazioni di interesse, a partire dalla messa in scena da parte della compagnia pirandelliana che vede Marta Abba[41] nelle vesti della protagonista, fino ad arrivare alle riproposizioni sullo schermo del 1959 con la regia di Eros Macchi e del 1966 con la regia di Ottavio Spadaro[42]. Tra le altre opere, si ricorda anche *Fragilità*, inserita nel programma nazionale radiofonico con la regia di Carlo Di Stefano[43].

III.2. Appunti per la creazione di una commedia: il carattere, il dialogo, l'intreccio e la lingua

Nel 1887 Achille Torelli nel rispondere ad una lettera indirizzatagli da Giuseppe Costetti che gli chiede in che modo componga le sue commedie[44], con schiettezza, ammette:

> Caro Giuseppe, come faccio una commedia? – Non lo so! – Potrei eludere la domanda e dirti che quando voglio scriverne una, la chiamo; spesso non viene, e viene un'altra cosa, perché *Deus ludit in orbe*, scherza nell'universo, massime coi poeti; ma tu insisti e pretendi anche una risposta lunga: per lunga figurati! Niente di più facile! Ma ti assicuro che non so risponderti – e tu mi riscrivi credendo che la mia sia cattiva volontà… Sai quel predicatore, che dovea fare il panegirico di San Giuseppe? – Giuseppe, disse, era falegname e avrà fatto qualche

[38] E. P., *I mariti, 5 atti di Achille Torelli*, «Corriere della Sera», 22 marzo 1956 e O. VERGANI, *"I mariti" di Torelli all'Odeon*, «Corriere della Sera», 22 marzo 1956.

[39] *«I mariti» di Torelli mercoledì alla radio*, «Corriere della Sera», 7 maggio 1964.

[40] *TV: I mariti dell'800 e Vidor*, «Corriere della Sera», 6 settembre 1974.

[41] R. S., *"Scrollina" di Achille Torelli al Manzoni,* Corriere Teatrale, «Corriere della Sera», 26 aprile 1928.

[42] *Commedia di fine '800 tra artisti e nobili*, «Corriere della Sera», 2 marzo 1966 e *La regia della poco nota commedia di Torelli affidata a Ottavio Spadaro*, «Corriere della Sera», 8 febbraio 1966.

[43] *RADIO – De Roberto e Torelli. Domani l'atto unico "Rosario", posdomani "Fragilità"*, «Corriere della Sera», 9 dicembre 1968.

[44] G. COSTETTI, *Il libro delle confessioni*, Roma, Fibreno, 1888, p. 173. Giuseppe Costetti, autore e critico drammatico contemporaneo di Torelli, a partire dal 1887, interroga i maggiori autori teatrali del suo tempo circa la creazione delle loro opere, con l'intento di pubblicare le loro testimonianze nella sua opera *Il libro delle confessioni*, stampata l'anno successivo. Nell'introduzione al volume, l'ideatore di tale progetto spiega che sull'esempio di un pubblicista belga, il signor Abramo Dreyfus, che «fece la stessa interpellanza a Emilio Augier, a Ottavio Feuillet, a Vittoriano Sardou, a Dumas figlio, a Labiche, a Legouvé, ad Halévy, a Zola, a Teodoro di Banville, a Ernesto Pailleron», anche lui ha spedito al Ferrari, al Castelvecchio, al Bersezio, al Torelli, al Carrera, al Montecorboli, al Marenco, al Muratori, al Bettoli e ad altri rappresentanti della fioritura teatrale tra il 1860 e il 1870, «una letterina circolare così concepita, col lei, col voi, col tu, a seconda del grado maggiore o minore di famigliarità che ho con essi "Come si fa una commedia, e che modo tiene/tenete/tieni a farla?" ed ecco qui le risposte, una per una, disposte per ordine alfabetico […]» (Ivi, p. 6).

> confessionale; parliamo dunque della confessione. – M'interroghi su quel che faccia il poeta? – Or bene: il poeta contiene il critico. – Bella risposta! – Ma se la vuoi, aspettala; ma bada! Rimonterò a principii così fuori di moda, così astratti e sbalorditoi, che… mi farò canzonare anche quando saprò esporli a dovere. Il tuo Achille Torelli[45].

Ad una prima impressione, sembra che Torelli voglia eludere la domanda e rispondere in modo del tutto vago, ma incuriosisce poi quella promessa finale di una risposta più lunga e articolata che, come specifica Costetti in una nota posta nella stessa pagina, non viene mai spedita dallo scrittore per «ragione di salute e lutti di famiglia»[46]. Se si è deciso di affrontare un discorso sull'arte di Torelli con questa sorta di intervista è perché, al di fuori dei brevi riferimenti metaletterari rintracciabili in qualche articolo a sua firma o nelle due opere più strettamente di erudizione (*Sulla scienza dell'arte* e *L'arte e la morale*), manca qualsiasi tipo di personale dichiarazione dell'autore a questo proposito, fatta eccezione per questa lettera mai spedita (e promessa al gentile Costetti) – rintracciata tra le carte di Achille Torelli conservate presso la *Lucchesi Palli* – che diventa fondamentale per comprendere le riflessioni più intime dell'autore, nonostante le incertezze che si possono avere a riguardo. La lettera coincide del tutto con il testo effettivamente pubblicato dal Costetti a tal punto da far immaginare diversi possibili scenari, tra cui emerge la possibilità che il Torelli abbia rinunciato di proposito ad inviare un contenuto così ampio e si sia fermato ad una semplice riflessione, pur apprezzando la domanda posta, traendone uno spunto per una riflessione più intima (e forse troppo personale da pubblicare) e scegliendo di riservarla per sé o per futuri lavoro critici.

Questa lettera, riportando come incipit un categorico «siamo intesi che risponderò a tutto fuorché alla tua domanda!» è uno dei pochi testi in cui emerge davvero il procedimento della creazione di un'opera da parte dello scrittore partenopeo che, partendo dai riferimenti alla strutturazione della commedia, con successivi voli pindarici, sfiora diversi temi e opere, lasciando traccia di tutte le letture che ha alle spalle (da Omero a Dante, da Machiavelli a Shakespeare) e riportando i passaggi salienti che hanno segnato la sua formazione di drammaturgo[47]. Nel testo in esame Torelli chiarisce fin dall'inizio la prima fase del suo lavoro, cioè del momento in cui la commedia gli balza nella mente:

> Per lo più una commedia mi sorride in un carattere; e ricordo ancora il mio primo tentativo: *Chi muore giace*, che mi si affacciò alla mente (dopo aver letto *Lady Tartuffo*) con la figura di *Gigia* nel suo monologo, che

[45] Ivi, p. 173.

[46] Ibidem.

[47] Molti di questi passi possono essere rintracciati anche in qualche passaggio de *L'arte e la morale*. In questo caso si prenderanno in considerazione le riflessioni inedite contenute nel ms. soprattutto relativamente alla strutturazione dell'opera.

> credo sia anche adesso l'unica cosa mediocre di quel proverbio; i *Mariti* mi lampeggiarono col carattere di *Emma* e nella scena finale; *Scrollina* mi venne di colpo nella fantasia leggendo un verso di Béranger: "Mais moi, j'en ris tant de suis bonne fille!"; La *Triste realtà*, mi si presentò col carattere di Ada, rileggendo la terzina di Dante: "Per lei assai di lieve si comprende / Quanto in femmina fuoco d'amor dura, / se l'occhio e il tatto spesso nol raccende"[48].

Dovendo, quindi, rispondere apertamente alla domanda, l'autore rivela subito il suo primo passo verso la costruzione di un'opera: l'ideazione del carattere. Ciò non vuol dire che il carattere viene costruito *ex novo*, ma è la *summa* di tutte le letture su cui si è formato, specialmente quelle drammatiche. È lui stesso, infatti, a svelare che comincia la sua commedia sempre «con l'esser ladro», perché «non si presenta mai di primo acchito il così detto intreccio», che arriva sempre «con fatica», ma, «appena veduto il carattere», questo diventa «come una fonte dalla quale scaturisce il dialogo senza stento», «ciò che gli costa meno» e che è anche la parte che secondo i critici gli riesce «meno peggio»[49]. Il dialogo di Torelli, infatti, risulta «supremamente analitico, snodatissimo, agilissimo ed elegantissimo», composto da «discorsi fatti di brevissimi periodi, nervosi ed arguti, anzi di periodi-proposizioni, che paiono rincorrersi, così, un po' all'improvviso, un po' a casaccio» con «leggerezza di sensazioni, d'impressioni, succedentesi per generazione spontanea, inattesa, e pur non meravigliosa»[50].

Dopo aver immaginato i vari caratteri dell'opera e i successivi dialoghi da poter collegare ad essi, l'intreccio è svelato perché coincide a pieno con la caratterizzazione dei personaggi, con le «tante particolari e piccole vicende, che fanno risaltare i vari e differenti caratteri»[51]. L'intreccio non è altro che «il carattere che si muove» e prende vita attraverso il dialogo:

> La così detta azione o intreccio non è cosa diversa dal carattere: dico diversa e non differente facendoti notare che due parallele differiscono, ma non divergono; e carattere e azione non sono nemmen come due parallele, ma una cosa sola… Definirei l'azione: *il carattere che si muove*; l'uno la potenza, l'altra l'atto; ma madre e figlio formanti una persona sola[52].

Soltanto in questo modo, «immaginando caratteri opposti», Torelli si accorge che «l'operare di uno ha da avversare quello dell'altro, come un filo del telaio ne interseca un altro» e così si rende conto di dover «svolgere i caratteri in

[48] LP, ms. 3373, A. TORELLI, *Caro Giuseppe…*, 14 giugno 1887.
[49] Ibidem.
[50] L. TONELLI, *L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia*, Milano-Palermo, Sandron, 1913, p. 206.
[51] Ivi, p. 205.
[52] LP, ms. 3373, A. TORELLI, *Caro Giuseppe…*, 14 giugno 1887.

un'azione condensata», per rispondere alle esigenze di quella che presenta col nome di «economia scenica», che è «scienza ed arte» al tempo stesso, un vero meccanismo dal quale non si può prescindere per la riuscita di un'opera. Ciononostante, consapevole di non riuscire sempre nel suo intento, il drammaturgo si appresta a chiarire che «la commedia sbagliata nell'economia scenica», che presenti, quindi, meccanismi imperfetti, «si rimpasta sotto gli occhi del pubblico, che non se ne accorge, e la caduta si muta in trionfo»:

> Questa *economia scenica* è il mio tormento forse perché mi lascio andare troppo a dipingere il carattere; e se domandandomi come faccio una commedia, limiti l'inchiesta a questa economia, ti rispondo che la sbaglio sempre[53].

In realtà, il procedimento compositivo esposto da Torelli è ben evidente in diversi suoi prodotti letterari, nei quali emerge un dinamico fluire dei temi e dei personaggi da un'opera all'altra, lasciando in piena luce le caratteristiche di ogni fase di stesura e di rielaborazione: una tendenza ad approntare veri e propri "studi di carattere" che si fa viva specialmente nella fase più matura della sua attività artistica, insieme alla consapevolezza della difficoltà della scrittura della commedia che lo spinge alla penetrazione psicologica del carattere, oltre che alla sua descrizione in quanto personaggio. Tuttavia, quando la vicenda si fa intrigata e bisogna inventare ad ogni costo uno spunto per lo scioglimento dell'opera, l'autore consiglia di escludere assolutamente «l'azione del *caso*, dell'accorso fortuito di due o più cagioni», infatti, ogni volta che lo scrittore non trova altro modo di «sciogliere il nodo», prova anche lui a mascherare «il *caso*», «sperando che il pubblico lo beva» e non veda l'errore, ma in realtà lo percepisce, perché «quello che in una commedia accade senza che il carattere ne sia cagione è uno dei più grandi errori artistici che possa commettere il Poeta». Questo espediente che esclude l'opera del caso per conferire maggiore centralità al carattere è la prova «della libera azione umana» e se «coloro che negano l'arbitrio umano» sono i primi a fischiare l'autore se non lo vedono sciogliere un nodo «mercé l'azione del carattere, ma con quella del *Caso*» sono «illogici» come tutti gli uomini che nella critica si propongono una cosa che viene poi smentita nella genialità e che «affermano nella loro genialità ciò che negano nella loro critica». Procedendo, quindi, per dicotomie e coppie di opposizioni, Torelli parte dalla questione della creazione per giungere a quella del giudizio sul prodotto finale, che diventa una preoccupazione costante, fino ad esprimere considerazioni sul reale ed il verisimile:

> È stupenda l'intuizione del pubblico, che respinge dall'arte la cecità del caso o tutto al più la tollera nella farsa: egli vuole lo spettacolo dell'arbitrio umano; e che colpa ho io se mi sono andato sempre più convincendo che l'arte ammette questo principio e lo prova? Il materialista mi fischia se il vigliacco marito della duchessa *Adriana*

[53] Ibidem.

> (nella *Scrollina*) muore per una tegola che gli caschi sul capo, onde poi il *Principe che dipinge* potrà sposare la vedova. I retori se ne uscirono pel rotto della cuffia dicendo: "Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable!"[54].

Sempre muovendosi lungo la strada che corre dalla creazione al giudizio critico, Torelli si trova costretto ad ammettere che risulta impossibile conoscere il modo in cui il poeta arrivi all'ideazione, ma è soltanto concesso di analizzare ciò che ha fatto e «per ben compiere questa analisi occorre rimontare a vedere donde nasce e come l'azione umana» ed afferma di essere certo «ch'essa vada sempre *dal voler portata nella genialità e dal desio chiamata mercé la bellezza*; cioè vada spinta e soccorsa»[55], per poter giungere al risultato atteso.

Tuttavia, insieme alle critiche mosse per il contenuto e per gli espedienti meramente tecnici, lo scrittore si trova a fronteggiare le critiche sulla lingua dei suoi lavori che per alcuni critici risentono troppo del «modo dialettale» napoletano, elemento che invece, a parere di Torelli, «contiene spontanea e viva la frase italiana» che da quel dialetto viene cavata «italianissima, netta dell'imprecisione dei vocaboli», superando anche la lingua toscana. Ancora una volta, tra i primi ad intervenire a favore di Torelli c'è Andrea Maffei che fin dal primo momento lenisce le critiche rivolte allo scrittore partenopeo, comprendendone le difficoltà:

> Lascia dire, caro Achille, se ti scappa qualche neologismo, non è gran male; basta che la tua lingua sia chiara, d'un costrutto naturale e innanzi tutto, sia intesa da un capo all'altro d'Italia, come infatti è la tua. Se come il Del Testa fossi nato in Toscana, ti direi, scrivi come parli; essendo tu napoletano non posso consigliarti ad inserire nei tuoi dialoghi le sgrammaticature di mercato vecchio che quando non sono fuse col verso se ne farebbe una caricatura, il peggiore d'ogni vizio. Non è ch'io sprezzi la forma, essa dà e darà sempre ad ogni opera d'arte l'impronta della durabilità; ma se c'è ramo dell'albero dell'arte che sopporti senza attendere qualche negligenza nello stile, è la commedia in cui vuolsi sentire a parlare sulla scena come gli uomini parlano in casa e in via, e ne abbiamo un esempio nel Goldoni, che pure è il più grande scrittore di commedie dallo Shakespeare in poi […][56].

Già presente in alcuni scambi di opinioni con i suoi amici fiorentini tra cui Ferdinando Martini e Pietro Fanfani – con cui condivide anche l'idea di un vocabolario fiorentino-napoletano, mai realizzato – le argomentazioni di Torelli sulle discussioni intorno alla lingua da adoperare nella scrittura vengono riproposte, nel 1898, in uno scritto a sua firma in «Natura e Arte» dal titolo *Piccole conversazioni critiche*, in cui riprende il discorso anticipato qualche anno prima:

[54] Ibidem.

[55] Ibidem.

[56] LP, ms. IV/63(16, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 1° febbraio 1873.

> Se mi domandate in che lingua scrissi le mie prime commedie, a 16 anni, quand'ero altr'*uomo da quel che sono*, vi risponderò stringendomi nelle spalle o dandovi segno che la vostra domanda m'increscе; ma se m'interrogate sulla lingua che adopero ora, vi rispondo a viso aperto, che scrivo in napoletano[57].

Per scrivere bene una commedia, quindi, Torelli prova a cavare dal napoletano «la frase italiana», senza quell'inesattezza dei vocaboli che potrebbe derivare «dal troppo colore» usato per la manifestazione di quelle idee che riescono così a prendere vita, eguagliando la consuetudine dei toscani, depositari del "bello stilo", della corrispondenza esatta fra il vocabolo e l'idea[58]. Senza insistere troppo sul colorito regionale, quindi, l'autore approda a un certo eclettismo linguistico in cui «spontanei meridionalismi» convivono con alcuni toscanismi[59].

Mentre però i toscani hanno a disposizione dei modelli letterari a cui rifarsi, gli scrittori meridionali, se si rifacessero alla parlata toscana snaturerebbero la loro opera, perché, escludendo il dialetto, non resta altro modello che «la forma morta» dei vecchi commediografi, «i quali si chiusero nel loro studiolo maneggiano e rimaneggiando una lingua ed uno stile sbiancati e freddi come un cadavere»[60]. Per questo motivo, Torelli giunge alla sua personale conclusione e dichiara:

> Occorre imparare la lingua dai buoni autori non per iscrivere una commedia a modo loro, ma per avere nell'orecchio l'intonazione, che ci avverta di quel che v'è d'impreciso, nella nostra parlata dialettale; e dico di quella assolutamente del volgo, non l'altra che usiamo a volte noi napoletani delle classi elevate, la quale è un impasto di napoletano, di francese e d'italiano. Certo bisogna andar guardinghi, e della forma popolare non accettare tutto per oro di coppella, bisogna squattrinarla con scrupolo, guardarla per ogni verso, facendone però l'unico nostro capitale, perché non ne abbiamo altro finché dimoriamo a Napoli e vogliamo essere naturali e spontanei scrittori di commedie[61].

Questa stessa disamina che contrappone i napoletani ai toscani si rintraccia anche nella prefazione al volume *Teatro napoletano. «Napoli mia!»*, in cui Torelli insiste sulla distinzione che riguarda anche le due diverse facoltà creative, perché

> la fantasia dei napoletani mira particolarmente al colore e quella dei toscani al disegno della parlata; gli uni eccedono nelle tinte, gli altri sono impareggiabili nella precisione dei vocaboli corrispondenti alle idee[62].

---

[57] A. TORELLI, *Piccole conversazioni critiche*, «Natura e Arte», 15 dicembre 1898, VIII, 2, p. 127.

[58] Ibidem.

[59] Cfr. L. SERIANNI, *Il teatro*, in *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 157.

[60] Ivi, p. 128.

[61] Ivi, p. 129.

[62] A. TORELLI, *Teatro napoletano. «Napoli mia!»*, Napoli, Rispoli, 1947, p. 3.

In questo stesso volume, infatti, si rintracciano alcuni dei lavori dialettali più famosi realizzati dal Torelli che, nel momento della rinascita del teatro regionale e dialettale – mentre in lontananza ancora si odono le discussioni intorno alla creazione di un repertorio linguistico e culturale nazionale per il cui scopo il dialetto non sempre si presta – approfitta del mutato panorama scenico nazionale e di questo momento di rinascita della lingua dialettale riscrivendo, con l'aiuto di Salvatore Di Giacomo, l'opera in dialetto nel 1886 con il titolo *Nu buono marito fa la bona mugliera*[63]. Nella prefazione al volume consegna un'immagine del dialetto dalle sembianze di «un'armatura in cui le assi, le spranghe, le traverse sono mal salde o mal chiodate», a differenza della lingua che «è un congegno dove tutto sta a squadro e in rispondenza perfetta», ma con l'eccezione del dialetto scritto che è più valido, perché sceglie forme più corrette e consiste per questo motivo nella «più alta evoluzione verso la lingua»[64].

III.3. Il gioco delle parti: dall'autore-*raisonneur* allo studio dei caratteri

Per un'analisi della scrittura teatrale di Torelli che non sia prettamente formale e che tenga conto del contesto di produzione, dopo le prime considerazioni che giungono direttamente dalle sue riflessioni sull'ideazione dell'opera, occorre tenere presente tutti gli elementi che l'autore pone al centro della sua commedia a partire dal rapporto con i suoi personaggi, detonatori dell'azione. Le opere teatrali di Achille Torelli, infatti, possono essere considerate paradigmatiche per rintracciare quel progressivo passaggio che dal tipo della commedia di carattere di Molière e di Goldoni introduce alla realizzazione del dramma moderno che si addentra sempre di più nello scandaglio dell'animo umano, pur trovandosi dinanzi ad un pubblico non sempre capace di recepire in modo positivo la novità.

Con l'obiettivo di creare un effetto di stupore nello spettatore, in grado di emozionare ma anche di far riflettere, e di proporre la virtù come modello ideale, Torelli presenta delle scene che si svolgono in modo piano e razionale, anche se spesso influenzate dai colpi di scena che avvengono nei quadri finali desunti dalle consuetudini del teatro francese. Tuttavia, in linea con gli indirizzi del teatro italiano borghese, anche la scena drammatica di Torelli scaturisce «dalle cose stesse, dalle situazioni, dagli ambienti, dai pregiudizi, dalle regole, dalle inibizioni e dalle passioni»[65], ma anche dall'acuta osservazione del commediografo che fa confluire questi elementi nell'opera mescolando la verità e la finzione all'interno della scena, lasciando che il pubblico ne sia coinvolto[66]. Senza comparire direttamente sulla scena o tra i personaggi che caratterizzano l'opera, il pensiero di

[63] Cfr. G. NICASTRO, *Commedia e dramma da Scarpetta a Viviani*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Ottocento e Novecento*, a cura di E. Candela, Napoli, Liguori, 2003, p. 57.
[64] A. TORELLI, *Teatro napoletano. «Napoli mia!»*, cit., p. 3 (*passim*).
[65] C. BOZZETTI, *Il teatro italiano del secondo Ottocento*, cit., p. 31.
[66] P. G. MOLMENTI, *Achille Torelli*, cit., p. 155.

Torelli non viene espresso in maniera diretta ma attraverso un personaggio con funzione di *raisonneur*, diretta emanazione dell'autore, consuetudine tratta dal teatro francese con il compito di rappresentare le istanze della moralità borghese (come avviene già a partire dai drammi di Dumas figlio)[67]. Come il drammaturgo francese, infatti, anche Torelli inaugura la tradizione che porta a coniugare le tecniche di scrittura con quelle della rappresentazione del reale, fino a raggiungere, attraverso l'intreccio, diverse questioni sociali che trovano nella commedia la loro naturale collocazione, senza esigenze reazionarie, ma sempre con un costante intento riformatore di fondo[68]. Attuando questa pratica grazie all'azione dei personaggi, l'autore porta lo spettatore a riflettere su questioni nelle quali inserisce il suo personale commento o fa trasparire la sua posizione, partecipando alla scena e riproponendo circostanze del reale, recuperando a pieno il senso del *raisonneur* dumasiano. In questo modo, conservando la propria funzione, pur con qualche mutamento formale, quella del personaggio "ragionatore", presente fin dal teatro classico, diventa una voce che con un tono dignitoso fa riflettere sulle situazioni ambivalenti introducendo anche nuove tesi e soprattutto cercando di renderle valide, attraverso tutti gli artifici retorici di cui si avvale nelle didascalie e nei dialoghi.

Partendo dalla definizione di "personaggio" data da Robbe-Grillet, infatti, si può avvalorare la tesi che ritiene che esso non sia soltanto un «*lui* qualsiasi, anonimo o traslucido, semplice soggetto dell'azione espressa dal verbo», ma un essere con un nome ed un cognome, dei beni, una professione e soprattutto un carattere, che «detta le sue azioni, lo fa agire in maniera determinata dinanzi ad ogni evento» e permette al lettore (o, nel caso della rappresentazione teatrale, allo spettatore) di giudicarlo, di amarlo, di odiarlo. È grazie al suo carattere che egli trasmetterà un giorno il suo nome a un tipo umano, che aspettava, si potrebbe dire, la consacrazione di questo battesimo[69].

Considerando in questo "gioco di ruoli" le due voci fondamentali, quella dell'autore da un lato e quella dei personaggi dall'altro, si comprende meglio quel già citato interesse di Torelli nei confronti degli studi di carattere, che, non solo preparano alla scrittura della commedia, ma assumono anche una loro autonomia letteraria in quanto o diventano parte di capitoli di opere in prosa (come accade nel caso del romanzo *L'amore che dura*) oppure vengono pubblicati autonome considerazione dell'autore (si pensi alla pubblicazione su «Il Fanfulla» dell'11 luglio del 1880 in cui, nel parlare della vicenda di Eden Lara, sottolinea già a partire dal titolo che l'interesse al personaggio è derivato da uno *Studio di carattere*).

---

[67] I. TAMENI E C. SUSA, *L'era del teatro borghese: il Settecento e l'Ottocento*, in *Storia essenziale del teatro*, a cura di C. Bernardi e C. Susa, Milano, Vita e Pensiero, 2008, p. 256.

[68] S. BRUNETTI, *Un gioco di ruoli: il* raisonneur *da Dumas fils a Pirandello*, in *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano,* Padova, Esedra Editrice, 2008, pp. 135-136.

[69] A. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, Milano, Sugar, 1965, p. 57.

Per ricostruire i momenti fondamentali della scrittura della commedia, attraverso l'analisi della sua struttura, delle tecniche e dei procedimenti narrativi, è essenziale partire dalle precisazioni dettate dallo stesso Torelli e quindi dall'analisi dei personaggi che, se in un primo momento sono presentati come caratteri in movimento che giungeranno alla resa dell'intreccio su cui si costruirà l'intera opera, successivamente vengono anche considerati tanto più funzionali allo snodo quanto più combaciano o contrastano tra loro. Seguendo la linea di Polti ne *L'art d'inventer les personnages*[70], infatti, si può sostenere con fermezza che i personaggi sono «ciò che fanno» e i loro comportamenti non dipendono dalle risoluzioni di un *Moi* unitario, ma dalle decisioni prese dalle parti frammentate di questo io, definite da *attitudes*, ciascuna delle quali è in grado di sostenere autonomamente l'azione narrativa[71].

Così, a partire da un sistema di contrapposizione tra personaggi si snoda l'intreccio della commedia, concepito come un'evoluzione dei diversi caratteri che, attraversando molteplici cambi di scena, giungono alla soluzione conclusiva che sembra essere non tanto una chiusura, quanto un ricongiungimento tra due poli opposti, alla fine di un'opera che potrebbe definirsi ancora aperta. Molti scenari successivi alle conclusioni, infatti, possono essere presagiti, soprattutto per la consuetudine di Torelli di ritrarre spesso scene simili, ma riproponendo il racconto in punti diversi dell'esistenza degli stessi personaggi ricorrenti le cui azioni soltanto vengono declinate in modo diverso. Pur discostandosi dall'idea di introdurre a teatro dei "tipi fissi", Torelli, infatti, crea un suo repertorio dal quale attingere nuove forme di uno stesso carattere che, a sua volta, continua ad evolversi all'interno della commedia, raggiungendo una nuova consapevolezza con uno studio che non si esaurisce nell'ideazione del personaggio, ma che continua nella sua formazione all'interno dell'opera stessa. Per questi ulteriori risvolti a cui va incontro il personaggio, non è del tutto corretto affermare che esso preesiste alla vicenda, dal momento che è la vicenda stessa che nel suo svolgersi lo rivela, seguendo una trama talvolta anche semplice, ma sempre tesa a diventare parte di un dramma sociale dalla forte connotazione psicologica[72]. Come afferma anche il De Gubernatis, infatti, Torelli ama trasportare nella commedia la sua «idealità» che poi giova sicuramente a tenere alto il sentimentalismo, pur non facendone il motivo principale[73].

I personaggi che si ritrovano nelle commedie di Torelli, prima di avere una loro precisa definizione di carattere, hanno in comune la loro provenienza sociale: si tratta di borghesi, di professionisti, di nobili che conservano soltanto il loro titolo, ma anche di artisti quasi sempre poveri, alla ricerca di fortuna. Un caso a parte è

[70] G. POLTI, *L'art d'inventer les personnages*, Paris, Editions Montaigne, 1930.
[71] A. STARA, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 189 (e-book).
[72] R. BIGAZZI, *Romanzo e teatro, le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, cit., p. 201.
[73] A. DE GUBERNATIS, *Achille Torelli*, cit., p. 998.

quello che riguarda la presenza delle donne, che possono appartenere a tutte le categorie sociali menzionate, sempre con una forte connotazione caratteriale che consente loro di non essere soltanto le accompagnatrici dei loro uomini, ma di emanciparsi dai vincoli fino a diventare personaggi autonomi, capaci di scelte personali dal forte impatto scenico. Nelle opere di Torelli, come già detto, questi personaggi si trovano quasi sempre come componenti di coppie formati da poli opposti e quindi in costante contrapposizione tra loro. Questo espediente è utile non solo per dare avvio alla vicenda, ma anche per esaltare il messaggio morale che si evince dalle azioni e dalle parole di un personaggio nei confronti dell'altro. Sulla base di questa operazione è possibile addentrarsi in uno studio sulle presenze sceniche e sui caratteri che si possono riassumere in particolar modo nella seguente tripartizione: l'aristocratico, il 'servitore', il *self-made man*; la *femme fatale*, la donna virtuosa, la donna emancipata; il marito, l'amante, l'uomo ammaliato.

Con l'intento di sopperire al desiderio irrealizzato di Torelli di pubblicare un volume che avrebbe voluto intitolare *Memorie, fantasie, ritratti*, in cui avrebbero dovuto sfilare «tutte le figure e vicende del teatro drammatico dal 1860 – quando il Torelli mosse i primi franchi passi – fino al 1896»[74], si cercherà quindi di tracciare il profilo essenziale dei «caratteri» presenti nelle commedie e dei temi principali. Per quest'indagine ci si avvarrà del più vasto *corpus* della produzione teatrale nel caso del riscontro sui personaggi (III.3.1, III.3.2 e III.3.3) e unicamente delle opere inserite nel *Teatro scelto*, per quel che riguarda l'analisi tematica di cui si tratta in III.4.

III.3.1. L'aristocratico, il 'servitore', il *self-made man*

Nelle prime tre presenze sceniche coinvolte nella seguente analisi possono rientrare delle figure con una funzione particolare nello svolgimento dell'azione della commedia: l'aristocratico; il 'servitore' e il *self-made man.* Ciascuno di questi personaggi è posto sulla scena con un particolare intento pedagogico da parte dell'autore che non lascia mai nessuna decisione al caso, ma valuta attentamente l'evoluzione e la formazione di ogni personaggio. In questo caso, sembra opportuno rintracciare nei citati tre caratteri altrettanti elementi che talvolta convivono nella stessa opera, diventandone già da soli uno dei motivi prevalenti. Essi non hanno bisogno di introduzioni da parte dell'autore, ma si presentano autonomamente sulla scena, con azioni, gesti o dialoghi che aiutano a riconoscerli.

L'aristocratico. Torelli, pur disseminando in molte delle sue commedie conti e contesse, duchi e duchesse, marchesi e marchese, lascia che il carattere aristocratico si rintracci, più che nelle donne, nell'uomo. Questo accade perché nelle donne, anche se ricche o nobili, nel momento in cui le descrive, l'autore

[74] *Le memorie di Achille Torelli*, «Corriere della Sera», 22 novembre 1896.

preferisce lasciar emergere, più che la ricchezza, il senso di irrequietudine che deriva dalle loro posizioni altolocate e dalle loro consuetudini diffuse al tempo. L'uomo invece viene descritto come vero depositario del titolo, come colui che riesce a dare una svolta alle vite precarie dei giovani rampolli a caccia di matrimoni che possano sancire la loro fortuna o semplicemente come colui che dopo aver fatto fortuna si adopera anche in favore di quella degli altri. Tra i caratteri negativi, invece, compare spesso l'alterigia di chi non sa porsi dal punto di vista degli altri né comprendere quanto accade al di fuori del suo salotto pieno di suppellettili, adulatori e servi.

Se in qualche commedia di spiccata caratterizzazione storica Torelli inserisce di proposito conti e cavalieri con al loro cospetto «paggi» e «vassalli», il momento culminante della descrizione della vita degli aristocratici si rintraccia proprio nel suo successo, la commedia *I mariti*, paradigmatica proprio per quella contrapposizione tra due generazioni: da un lato il duca Filippo di Herrera; dall'altro il duchino Alfredo, il marchese Teodoro e il barone Edoardo, criticati per motivi diversi, ma tutti funzionali al commento sulla decadenza morale del mondo aristocratico. Ciò si nota soprattutto nella critica ai comportamenti del duchino, mossa da suo padre, il duca Filippo, che ne denuncia la vita dissipata e distratta da futili faccende che lo distolgono dai doveri familiari e coniugali. La colpa viene attribuita al fatto che egli ha avuto tutto dalla vita senza essere in grado di comprendere quale fosse il suo ruolo, nonostante l'ottimo esempio dei genitori:

> IL DUCA, *passeggiando*: Pazienza! Il torto è sempre nostro! (*Con ironia*) Oh, il primogenito degli Herrera, a venti anni doveva avere il suo appannaggio! Diamine! S'era fatto così dal primo duca d'Herrera sino a me! A venti anni il suo appartamento, i suoi cavalli… l'altezza del nome, sfido io! Il decoro della casa… Poi l'abbiamo lasciato troppo libero, e l'esempio dei cattivi compagni ha potuto su di lui più che l'esempio dei genitori… La vanità di parere un uomo prima del tempo e la libertà di spendere senza misura hanno dato il tratto alla bilancia, ed eccolo quello che doveva essere. L'abbiamo anche ammogliato sperando che mettesse giudizio, ed abbiamo fatto l'ultima corbelleria![75].

Da questa contrapposizione dei due modi diversi di osservare i propri doveri, emerge anche la descrizione dell'antica concezione di aristocrazia che portava con sé molti più oneri rispetto al tempo presente. Con rammarico, il duca deve rassegnarsi ad accettare il mutamento dei tempi che, nell'ambientazione storica della commedia, coincide con i primi eventi che si verificano all'indomani dell'unità d'Italia. Se è vero che il buon marito fa la buona moglie, infatti, ciò non è valido né per il duchino né per Teodoro, perché essi, con il loro comportamento mettono a dura prova la resistenza della coppia: da un lato Teodoro insinua continuamente che la moglie frequenti un altro uomo, mentre lei trova stratagemmi

[75] A. TORELLI, *I mariti*, in *Teatro scelto*, cit., p. 140.

utili a farglielo credere; dall'altro è il duchino ad avere altre frequentazioni con donne che tentano di sedurlo.

Un'altra declinazione della figura dell'aristocratico si rintraccia nell'Ottonieri de *Il punto d'appoggio*, che, in un contesto politico in cui dilaga la corruzione, lui, da ministro, stupisce perché riesce a conservare la sua integrità morale e la sua dedizione alla famiglia senza nessun tornaconto personale, infatti, se in un primo momento pensa di poter aiutare il figlio di Tommaso favorendo il matrimonio con sua figlia Eugenia, non appena si rende conto che così non contribuirebbe alla felicità di nessuno, revoca la sua proposta.

Il contrario, invece, accade in *Col danno e le beffe* – commedia liberamente tratta dal *George Dandin* di Molière – opera in cui il barone e la baronessa vengono ritenuti «due tipi dei tempi andati» che si ostinano a contrastare Zanobi, loro genero, a sua volta sdegnato dai loro comportamenti fino ad esprime la sua «frustrazione senza speranza»[76]: «Mi sta bene! Maledetti tutti i baroni e tutte le figliuole dei baroni!»[77]. La coppia di nobili, infatti, pur di partecipare alla felicità della figlia, darà appoggio alla sua relazione extraconiugale, ritenendo quello con Zanobi un matrimonio sbagliato, ma soprattutto provando ad approfittare dei possibili proventi, come emerge dall'esclamazione del barone quando viene a conoscenza della posizione dell'amante di sua figlia:

> IL BARONE: Intendete… insomma… che ha…. che ha… per modo di dire, il damo?
> ZANOBI: il damo?! Il damo lo hanno le ragazze oneste col proposito di sposarsi: ha il ganzo, un tenentino della Territoriale, figliuolo di un Senatore, che ora sta per passare Ministro delle Finanze.
> IL BARONE: Ma lo sapete di sicuro?
> ZANOBI: Che tresca con mia moglie?
> IL BARONE: No, che il padre passa Ministro?
> ZANOBI: Ma come? Lei pensa al padre che passa Ministro e non pensa al guaio che passo io?!
> IL BARONE: Io sono un uomo che non transige con l'onore![78]

Ribaltando del tutto la situazione, il barone, infine, anziché pensare alle virtù che dovrebbe avere la buona moglie, penserà agli affari che potrà trarre da un'unione più vantaggiosa, com'è tipico dell'uomo borghese.

Tra gli esempi di aristocratici collocati nelle commedie di ambientazione storica, si rintraccia sempre la figura del conte che in un primo momento è restio a mescolarsi a persone di rango diverso dal suo e molto attento al rispetto che secondo lui gli è dovuto dai subalterni, ma successivamente mostrerà atteggiamenti che

[76] K. G. BOTTKE., *Torelli's adaptation of a Play by Molière*, «Italica», XXXIII, 3, 1956, p. 205.
[77] A. TORELLI, *Col danno e le beffe*, «Varietas», 1° aprile 1917, p. 263.
[78] Ivi, p. 264.

rivelano la sua accondiscendenza nei confronti del cambiamento. Ne *La più semplice donna vale due volte un uomo*, la descrizione dei due tipi aristocratici avviene attraverso le loro stesse parole e i loro gesti sprezzanti – soprattutto del conte – nei confronti della dama che si accingono a conoscere. Quando compare sulla scena, discorrendo con il cavaliere Claudio D'Alvarenne, il conte Carlo D'Alvarenne, infatti, non fa altro che ostentare il suo patrimonio, mostrando di disprezzare tutto il resto:

> IL CONTE: Che cosa sarà mai questa castellana di San Remo? Puh! Conti di terzo ordine…
> CLAUDIO: No, mio caro, è una contea di confine…
> IL CONTE: In tal caso dovrebbe essere un marchesato. Ma non siamo più ai tempi dei Longobardi e dei Franchi, quando i feudatari dei confini erano i migliori: ha mutato faccia il mondo; il miglior sangue corre al cuore, al centro, al sovrano…[79]

L'opinione del conte muterà alla fine della commedia, dinanzi allo stupore del cavaliere che gli aveva sentito dire di disprezzare «le contadine e i pastori», quando deciderà di chiedere la mano non alla castellana ma alla sua sorella di latte, senza alcun titolo se non quello di vassalla, mostrandosi totalmente sottomesso a lei. In questo modo il commediografo lascia che sia proprio il conte a concludere la scena e ad ammettere che «la più semplice donna vale due volte un uomo»[80]. Ne *La Margravia*, invece, la descrizione del comportamento del conte è data da alcuni momenti che rivelano la sua identità, come quello in cui, dopo lo scambio di persona architettato con Rubbio, lo rimprovera per aver fatto sfigurare la sua persona, rimanendo inerme e senza saper come agire al cospetto delle due dame, proprio mentre lo stava impersonando:

> IL CONTE (*schizzando fuoco*)
> Quando esegui le parti
> De' tuoi pari t'è lecito il non saper che farti,
> ma quando rappresenti il Signor tuo, per dio,
> se non sai, gaglioffaccio, t'additerò ben io![81]

Non mancano, tuttavia, anche esempi di aristocratici decaduti, come accade in *Tragedia istantanea* con la presenza di Calogero, «bastardo rampollo di un degenerato padre patrizio e di una felina madre plebea», destinato dalla sorte a lavorare come servitore per vivere. La sua descrizione avviene in seguito al riconoscimento da parte di Amedeo, un suo compagno dell'università che, pur

[79] A. TORELLI, *La più semplice donna vale due volte un uomo*, in *Teatro scelto*, cit., p. 93.
[80] Ivi, p. 112.
[81] A. TORELLI, *La Margravia*, Bologna, Zanichelli, 1881, p. 70.

avendo paura di trattarlo «senza carità» sottolinea la difficoltà della sua condizione, quando dice che la sua presenza in quello stato lo inquieta, riceve la seguente risposta:

> CALOGERO: Ma no!... Fummo compagni… e non puoi trattarmi meglio di quello che fai… Tu sei salito… Io sono disceso… Tu nato dal popolo… io nato patrizio… a quanto dicono! Mio padre morì fucilato… mia madre non si sa dove sia andata a finire… ed io ho finito con l'esser sempre l'ultimo dei vinti… Tu no, tu non infrangi le leggi della società così come è costituita… tu vinci…[82].

In questo modo, seguendo la parabola dell'evoluzione dell'aristocratico, riporta i diversi aspetti che lo accompagnano in tempi diversi, dimostrando l'autenticità del personaggio reale trasposto nella finzione.

Il 'servitore'. La figura del 'servitore' nella commedia di Torelli si trova nelle più variegate accezioni (cameriere, vetturino, portinaio, valletto, scudiero, paggio, giullare o semplicemente servo) e lo si può intendere, in tutte le sue accezioni, quasi sempre come un personaggio che diventa il baricentro tra i due poli opposti e che talvolta contribuisce allo snodo dell'azione lasciandole acquisire nuovo dinamismo nei momenti più statici. Nella commedia di Torelli, il 'servitore' è nella maggior parte dei casi di sesso maschile, perché alle 'servette' – fatta eccezione per il ruolo di 'vassalla' introdotto in alcune scene di ambientazione storica e con significato metaforico e per alcuni casi sporadici – preferirà sempre le dame di compagnia, le allevatrici dei pargoli, le maestre, e quindi con ruoli totalmente diversi, soprattutto di confidenti. Tra i caratteri costitutivi del 'servitore', a parte la fedeltà, prevale una sorta di ingenuità che sovente sfocia in un atto di astuzia e che accompagna il personaggio nella sua evoluzione all'interno della commedia.

Volendo procedere per ordine, si può affermare che il 'servitore' propriamente detto, che si identifica nella figura del cameriere, compare nella gran parte delle commedie di Torelli, essendo queste quasi sempre ambientate in appartamenti aristocratici. In questo caso, il cameriere è quasi sempre il primo personaggio a comparire in scena insieme al suo padrone, aiutandolo a mettere in evidenza dei dettagli, innescando un punto di inizio della conversazione e focalizzando da subito l'attenzione sul suo interlocutore attraverso la descrizione del tono con cui gli si rivolge o dei suoi gesti, anche se non sono rare le volte in cui resta una figura prettamente scenica che non entra nel dialogo.

Molte volte il cameriere e il servo nelle discussioni che tengono tra loro anticipano l'evolversi della vicenda – spesso all'inizio di nuovi atti o di nuove scene – e commentano quanto accaduto in precedenza. Nel terzo atto de *Il punto d'appoggio*, i due descrivono le condizioni del tutto nuove che si trovano a vivere

[82] A. TORELLI, *Tragedia istantanea*, in *Teatro scelto edito e inedito*, cit., p. 466.

in seguito all'assoluzione del ministro Ottonieri da un «pasticcio politico» e alla riconferma della sua carica:

> CAMERIERE: Ehi, Cecco? Dove sei?
> IL SERVO *entra con un gran vassoio colmo di carte, lettere, giornali, pieghi e biglietti da visita*: Che so più dove sono! Qui non si sa più se siamo all'inferno o al purgatorio, per penitenza dei nostri peccati! Or ora, lì fuori, è venuto uno con la livrea di Corte e mi ha fatto un testone… Importa assai a me ch'egli sia divenuto Ministro il signor Ottonieri! Io so che sono stato promosso ad essere bestia da soma![83]

Dimostrando la piena partecipazione alle vicende che coinvolgono la famiglia presso cui sono servitori, entrano anche nelle questioni sentimentali, per la loro attitudine al pettegolezzo e alla curiosità, anche quando ciò che accade resta ignoto invece agli altri personaggi perché presi dalle loro attività principali o da convinzioni errate.

La stessa attenzione alle novità e la stessa partecipazione si rileva nella prima scena de *I mariti*, quando il cameriere Felice, al servizio del marchese Teodoro, è addirittura il primo personaggio a comparire sulla scena, colto nello stesso atto abituale di prendere dal servo il vassoio contenente lettere e biglietti augurali per il nuovo anno, annunciando così uno spaccato di vita quotidiana, ma al tempo stesso introducendo al contesto familiare aristocratico, probabilmente anche con un'allusione al cambiamento del tenore di vita della famiglia:

> FELICE, *al servo prendendo dalle sue mani il vassoio di biglietti da visita e rimescolandoli*: Per Capodanno, nel 1859, ne mandarono seicentocinquanta… Sono andati scemando di anno in anni, e questi, scommetto, non superano i trecento. Partecipazioni di morte ce ne saranno state una ventina durante l'anno…[84]

In questo caso, Felice è anche il confidente del suo padrone, il quale, infatti, senza sentirsi giudicato, chiede quale possa essere il significato di una gardenia che ha trovato nel suo appartamento, dopo essersi accertato che in giardino non ve ne siano, sospettando sia il regalo di qualche suo spasimante. Non sapendo che risposta fornire, il cameriere si risolve soltanto a riflettere sulla condizione precaria di quella famiglia, il cui ordine dipende da un equilibrio di coppie:

> FELICE, *al servo*: Ogni giorno peggio! Il duchino da una parte; il marchese dall'altra; la signorina Emma anche lei… Eh, stiamo allegri! Per me, tanto, spero di morire prima di vedere la casa in rovina![85]

[83] A. TORELLI, *Il punto d'appoggio*, in *Teatro scelto*, cit., p. 70.
[84] A. TORELLI, *I mariti*, in ivi, p. 125.
[85] Ibidem.

Contrapposta alla figura di Felice, ma con lo stesso ruolo, in questa commedia compare anche Pellegrina, la cameriera della baronessa Giulia, moglie del marchese Teodoro, che diventerà sua complice nel terzo atto, aiutandola a trovare stratagemmi – avvalendosi anche dell'aiuto del servo – per condurre la padrona fuori dall'appartamento della baronessa Rita d'Isola, alla quale aveva confidato di volersi separare. Al contrario, il Poldo di *Colore del tempo*, fantino del Barone che accompagna sua moglie Clara nella passeggiata a cavallo, non perde tempo per riferire al suo padrone che la donna si era intrattenuta con un signore che non riesce ad indentificare e per questo involontariamente accusa la persona sbagliata.

All'intento di partecipare all'azione e al tempo stesso rivelare dettagli funzionali allo svolgersi della stessa, concorrono anche le descrizioni di alcuni motivi presenti in altre commedie, come *La moglie* e *La verità*: in entrambe è presente un cameriere o un portinaio nell'atto di scoprire dal dettaglio della presenza del lume consunto che qualcuno ha trascorso la notte insonne e, in modo diverso, le due figure di 'servitori' prendono parte all'azione con un colloquio che annuncia o descrive anche un personaggio protagonista ma non presente in quel momento sulla scena. In particolar modo, quanto affermato si riscontra quindi nel primo atto de *La moglie* che si apre con l'arrivo del servo che, vedendo il lume ancora acceso sulla scrivania, immagina che il suo signore non abbia dormito per le sue preoccupazioni («E lei ancora col lume acceso?»[86]). Inoltre, avvalendosi del colloquio tra il servo e il suo padrone, Giorgio, l'autore introduce personaggi della famiglia non ancora presenti sulla scena, fornendo anche dettagli sulle loro pretese personali o sul loro ruolo: si parla, infatti, della signora Malvina e di sua sorella Elena, dei bambini e di Maria, sorella di Giorgio, per la quale è stato impegnato tutta la notte nella stesura del contratto di nozze, non ancora ultimato. Anche nel secondo atto de *La verità* fondamentale è il gesto compiuto da Meo, portinaio del palazzo in cui si trova la soffitta di Paolo. Il giovane, ormai deluso dalle ristrettezze in cui si trova a vivere, senza aver ancora trovato giovamento dai suoi studi, viene aiutato proprio dal portinaio e dalla sua intraprendenza a trovare lavoro presso la famiglia del quarto piano, come precettore. Ciò che emerge è che Meo, fin dall'inizio dell'atto prova compassione per il giovane e, prima ancora che egli entri sulla scena, rivela ogni indizio della vita cupa:

> MEO, *tenendo da una mano un candeliere senza candela e dall'altra a scopa*: Ecco un candeliere che parla chiaro: ha vegliato tutta la notte…[87]

e ancora:

> MEO: Non mangia, non parla, non ride, non fa altro che sospirare.

[86] A. TORELLI, *La moglie*, in ivi, p. 309.
[87] Ivi, p. 141.

Fino al momento in cui decide di aiutarlo, preso dalla compassione per un destino che il giovane non merita:

> MEO: Se potessi procurargli qualche guadagno!... Il signor Prospero, del quarto piano, cerca un maestro d'abbaco e di grammatica per le sue figliuole[88].

Tuttavia, oltre al gesto compassionevole compiuto, tra le funzioni del 'servitore' in questo caso compare anche l'insegnamento di un consiglio per il viver quotidiano di Paolo, fino a quel momento caratterizzato da una schiettezza che non gli aveva portato nessun vantaggio: «il fingere è difetto, ma chi fingere non sa non è perfetto». Senza dover aggiungere nulla a questo suo motto, infatti, Meo raggiunge il suo obiettivo, quando sente Paolo mentire per la prima volta. Meo, infatti, dopo aver detto che il padre delle giovani ragazze vuole un uomo già sposato, spinge Paolo a dire una bugia, adeguandosi per la prima volta alla consuetudine diffusa della menzogna:

> PAOLO: […] Ammogliato? (*Recisamente*). Sì! Sono ammogliato!
> MEO, *dando un balzo*: Oh che terno! Ed ha moglie a casa sua?
> PAOLO: Sì… a casa…
> MEO: E figliuoli?
> PAOLO: Anche!.... Quattro figliuoli!.... E il quinto per la strada!
> MEO: Oh, che quaterna![89]

In questo modo Meo può portare a termine la sua azione benevola, non senza orgoglio ed esultanza, traendo le conclusioni anche con una sottile ironia e sottolineando quanto affermato da Paolo:

> MEO: Per un maestro scapolo, come io la credeva, don Prospero avrebbe trovato delle difficoltà… ma dal momento che lei ha moglie e quattro figliuoli e il quinto per la strada, spariscono tutti gli ostacoli, tutte le difficoltà, e sono trenta lire per ragazza, novanta lire al mese che le piovono dal cielo! Mi lasci andare… Mi lasci andare!... (*Va via ballottandosi per andare di corsa*)[90].

Non sempre in linea con le idee del padrone, talvolta il servo si mostra con fare irriverente. Questo accade, ad esempio in *Scrollina*, dove il servo, adeguandosi alle abitudini dei personaggi, è colui che fin dalla prima scena ribatte alle pretese del suo padrone, il duca Ottavio, facendo notare che ha dato ordini discordanti e che forse questa confusione deriva dal suo aver fatto tardi la notte precedente, mostrando così anche l'immoralità delle consuetudini borghesi con sottile ironia:

[88] Ibidem.
[89] Ivi, p. 149.
[90] Ibidem.

> IL SERVO: Forse vostra eccellenza avendo passata tutta la notte a cena…
> OTTAVIO: Capisco… Quella scellerata di Fanny, m'ha fatto bene più del solito… Dite la verità, ero un po' allegro, quando sono tornato a casa?
> IL SERVO: Ma… Mi è parso…
> OTTAVIO: Un po' brillo?
> IL SERVO: Di buon umore, ecco…[91]

Tra gli altri compiti del servo vi è quello di riportare messaggi, di consegnare lettere o di far luce sulle azioni dei personaggi prima che vengano chiarite sulla scena, diventando in questo modo il mezzo attraverso cui si rivelano i colpi di scena.

Nell'atto unico de *La più semplice donna vale due volte un uomo*, funzionale allo svolgimento dell'azione è la presenza di Raniero, maggiordomo della contessa Maria e anche padre di Cloe che non ha nessun titolo nobiliare, ma è molto legata a Maria perché sua «sorella di latte», motivo per cui la contessa tiene molto a Cloe e si batte per aiutarla a raggiungere la posizione che merita. In questa commedia, fin dal primo momento, Raniero risulta essere doppiamente sottomesso, sia in quanto maggiordomo, sia in quanto uomo, dinanzi alla figura determinata e autorevole della contessa che pretende addirittura che Cloe venga insignita del titolo nobiliare di cavaliere, incontrando il diniego di Raniero che, ligio alle norme convenzionali del casato, ricorda che una vassalla – come Cloe – non può diventare cavaliere, ma che potrebbe esserlo soltanto un probabile marito che lei non ha ancora. Il «maestro di cerimonia», pur risultando odioso ad entrambe, infatti, si trova costretto a dover spiegare:

> RANIERO: Faccio umilmente osservare alla Signoria Vostra che le prammatiche permettono d'armare un cavaliere… maschio: *Masculus, virilis proles*, dice il testo; non è preveduto il caso di un individuo di sesso femminile[92].

Anche se inizialmente mostra la sua ostilità, quando le due donne si alleano per fingere che anche Cloe sia dello stesso ramo della contessa dinanzi a dei conti del vicinato in cerca di nuove alleanze, Raniero diventa loro complice soprattutto per vendicare i pregiudizi che i due uomini nutrono nei loro confronti prima di vederle: il cuore del buon padre prevale sull'istinto conservatore quando, alla fine, vede accordata sua figlia come sposa del conte D'Alvarenne, fino a farlo esclamare «avrò dei posteri anch'io!»[93].

Nell'ambito della commedia ambientata in contesti storici lontani si riscontra oltre alla figura del valletto o dello scudiero, quella del giullare, come in *Donne antiche* e ne *La Margravia*. In *Donne antiche*, il giullare è sempre pronto a raccontare eventi che accadono lontano dalla corte nel tempo e nello spazio, ma

[91] A. TORELLI, *Scrollina*, in ivi, p. 424.
[92] A. TORELLI, *La più semplice donna vale due volte un uomo*, cit., p. 89.
[93] Ivi, p. 112.

anche ad entrare nella psicologia dei personaggi per riportarne la sua personale visione, instaurando un rapporto di complicità con il pubblico. Il giullare, infatti, dal momento che è sempre presente sulla scena, pur non rientrando nel novero dei personaggi principali, costituisce una sorta di voce narrante che tiene le fila del testo e concorre a descrivere la vicenda ingarbugliata della famiglia, aiutando a riconoscere gli equivoci che causano tristezza: una giovane fanciulla allontana l'uomo che ama per sposarne un altro verso cui non prova nessun sentimento, perché crede che anche sua madre sia innamorata del primo, ma in realtà l'affinità che prova sua madre è data dall'aver amato in giovane età il padre di quel ragazzo. Al giullare vengono inoltre affidate anche parole con fine didascalico: «Han occhio i saggi a legger dentro i cuori!», «Antica una sentenza / diche che il Bello ha più poter del bene…»; «La verità che di sughero è fatta / per tuffata che sia, ritorna a galla!»[94], etc.

Ne *La Margravia* sono due le figure dominanti tra i 'servitori' declinati in due diversi aspetti: Biondello è il giullare di corte che declama versi sotto al balcone dei potenti; Rubbio è lo scudiero del conte che, obbedendo alla sua richiesta di fingersi lui, darà origine ad una trama fitta di intrighi, dovuti soprattutto agli equivoci derivanti dallo scambio di persona. Tali due personaggi sono accomunati dal senso di rivalsa che li condurrà al conseguimento della felicità, coronata con un gesto d'amore che si lega alla presenza di altre due donne che, a loro volta, scambiano la propria identità: la Margravia Agnese e la sua dama Ulrica. A partire dalla loro presentazione, le figure di Biondello e di Rubbio adombrano il punto di vista dell'autore. In un primo momento, infatti, si può riscontrare la partecipazione del drammaturgo alle vicende del giullare per la critica alle donne che fanno soffrire gli uomini e successivamente per l'ironica osservazione del comportamento degli uomini di origine nobiliare, fino alla scena in cui Biondello viene scambiato per il Conte. Rubbio, invece, porta sulla scena tutti coloro che pur essendo subordinati ai potenti non si lasciano sopraffare senza controbattere.

Un'ultima tipologia di servitore è quello del 'servo astuto' e talvolta anche 'imbroglione'. Non si tratta più del *servus callidus* della commedia classica o dello Zanni della commedia dell'arte o ancora del *Truffaldino* goldoniano, ma, in questo contesto è semplicemente da considerarsi come colui che ordisce inganni per un tornaconto personale, rispecchiando a sua volta la morale dell'aristocrazia di cui si sente imbevuto a causa della costante frequentazione dei salotti nobiliari e del suo padrone. Due esempi possono essere rintracciati nella commedia *Col danno e le beffe* e principalmente in Beco, al servizio di Zanobi, e Volpino (che non a caso potrebbe essere anche un rimando alla volpe), al servizio di Angiolino, amante di Rosetta, moglie di Zanobi. Inizialmente Beco condivide con il padrone tutte le sue ansie relative alla sua unione coniugale, incolpando della sua infelicità la volubilità femminile («BECO: Le donne, non bisogna dar loro un dito, perché si pigliano la

[94] A. TORELLI, *Donne antiche*, in ivi, p. 608; p. 609; p. 612.

mano e tutto il braccio»[95]), fino ad approfittare della situazione per provare a trarre qualche vantaggio. Quando Beco viene avvicinato da Volpino, infatti, non esiterà ad aiutarlo ad entrare in casa per raggiungere la moglie di Zanobi con i doni mandati dal suo padrone, convinto dalla promessa di cinquanta lire, ma soprattutto assuefatto dalle parole che lo inducono a credere che i servi debbano sempre far finta di nulla per non entrare in queste situazioni per non scontentare nessuno, citando il testamento del «cane della favola di Esopo»:

> VOLPINO: Quand'io vedevo entrare in casa qualcuno, s'egli era un ladro, abbaiavo, e, se era un amante della padrona, me ne stavo zitto e mogio… A quei tempi si usava dire Messere e Madonna e sulla lapide fu scritto: *Latrai ai ladri ed agli amanti tacqui: così a Messere e a Madonna piacqui!*[96].

Tuttavia, quando Beco scopre che Volpino si è preso gioco anche di lui, dando le cinquanta lire promesse a Zanobi, scambiato a sua volta per un complice, torna nuovamente a compiere il suo dovere, aiutando il suo padrone ad incastrare sua moglie cercando di sorprenderla con il suo amante, mentre Volpino trama con Rosetta, che alla fine per un acuto stratagemma riuscirà ad avere la meglio sul marito tradito.

Il 'servitore', dunque, che nell'indice di presentazione dei personaggi risulta essere sempre l'ultimo nome dell'elenco, non è mai una figura marginale, ma concorre anche nelle sue piccole comparse alla costruzione di una scena che non è mai un monologo ma sempre un dialogo vivo e acceso tra le parti che lo compongono.

Il self-made man. L'uomo che 'si fa da sé' e che riesce ad emergere tra i pari della sua classe sociale entra a buon diritto tra gli esponenti del ceto borghese che, proprio all'altezza degli anni a ridosso dell'unità d'Italia, si mostra propenso a portare avanti con le ideologie e con le azioni pratiche un nuovo ideale sociale[97]. Arricchendosi materialmente e moralmente grazie al suo lavoro, lontano dalla corruzione del mondo aristocratico ormai in decadenza, mostra di essere l'esempio della moralità, come accade nei protagonisti delle opere di Torelli che rappresentano il modello *del self-made man*.

Il borghese onesto nelle commedie di Torelli è quasi sempre un *parvenu*, che emerge per le sue abilità senza operare nessun inganno o altre macchinazioni ai danni altrui, ma rispettando ogni classe sociale e facendosi strada tra esse mantenendo la sua integrità. Questo è quanto accade nel capolavoro di Torelli, *I mariti*, basato interamente sulla massima che il buon marito fa la buona moglie: il

[95] A. TORELLI, *Col danno e le beffe*, cit., p. 260.
[96] Ivi, p. 261.
[97] Si veda sull'argomento F. MORELLI, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017.

buon marito in questo caso è Fabio Regoli, un avvocato che si fa strada in una famiglia aristocratica, abituata alla compagnia di persone dello stesso rango sociale.

Non ancora consapevole della fortuna che ha avuto nel contrarre matrimonio con Fabio, inizialmente, Emma mostra un atteggiamento di disprezzo:

> EMMA, *con dispetto*: Fabio! Un uomo che ha il cattivo gusto di chiamarsi Fabio!... Domando io come farò a sposare un uomo col nome di Fabio e che è stato rifiutato da tutte!
> SOFIA: Chi l'ha rifiutato, scusa?
> EMMA: La Rita d'Isola, per dirne una.
> SOFIA: Di' meglio: la sola; e se tu sapessi come se ne pente!
> EMMA: Un signor Regoli! Bel gusto l'esser chiamata la signora Regoli! *Tout court*![98]

Riversando questo odio nei confronti della nuova classe sociale in ascesa verso suo marito, Emma mostra tutti i pregiudizi di cui è intrisa l'aristocrazia, ma soprattutto si contrappone ai puri sentimenti che l'uomo mostra nei suoi confronti, decidendo di sposarla per amore e non per brama di ricchezze:

> FABIO: Avrei la disgrazia di essere io, forse, quello con cui ce l'avete? Non rispondete? Sapevo che voi non eravate cieca di passione per me; ma che mi odiaste poi… Se lo avessi saputo…
> EMMA: Che cosa avreste fatto?
> FABIO: Non vi avrei sposata.
> EMMA: E perché mi avete sposata?
> FABIO: Perché vi amo[99].

Ribattendo alle parole della moglie, Fabio, per la prima volta difende se stesso e tutti coloro che provano a farsi strada con coraggio e determinazione, contro coloro che, invece, restano inermi ad aspettare che il destino faccia il suo corso. Sottolineando che la sua fortuna non è stato il frutto di un «caso», Fabio può dirsi con orgoglio *homo faber* in una società di «poltroni»:

> FABIO: Ah, il caso! La fiducia di tutti i poltroni e di tutti gli imbecilli! La fortuna, l'aspettano dal Caso!... Un terno al lotto, o una cartella alla tombola. E senza aver neanche l'idea di mettersi al lavorare, circuiscono una povera ragazza, la innamorano, le giurano amore… ma non l'amano, no! Perché se l'amassero davvero, darebbero la vita per farsi quel patrimonio che s'aspettano dal caso![100]

Tuttavia, desiderando di essere riconosciuto per i suoi valori dalla moglie, più che dalla società, con i suoi atteggiamenti e i piccoli gesti quotidiani che lo

[98] A. TORELLI, *I mariti*, in *Teatro scelto*, cit., p. 126.
[99] Ivi, p. 244.
[100] Ivi, p. 245.

rendono diverso dagli aristocratici, Fabio riesce non solo ad annullare ogni pregiudizio e disparità sociale, ma anche a convincere sua moglie che sia stata l'unica della famiglia tanto fortunata da poter giovare di un matrimonio felice, pensando addirittura di non essere equiparabile al valore del suo sposo:

> EMMA: Mi guardi dall'alto, è vero, sei così alto tu ed io son così poca cosa!
> FABIO, *con grazia*: Ma che cosa dice; lei è tutto: lei sta in cima ai miei pensieri; e quindi sono tanto al di sotto di lei…[101]

Ne *Il punto d'appoggio*, invece, la figura del borghese onesto è rappresentata da Giuliano, un giovane avvocato che raggiunge il successo grazie alle sue abilità oratorie, ma anche aiutato dalla sorte che lo vede in prima linea in un tribunale a battersi per la causa del ministro, dopo il decesso dell'avvocato che lo stava indirizzando alla professione. Tutte le qualità del giovane, sostenuto costantemente dal padre Tommaso, emergono proprio dalle parole d'orgoglio di quest'ultimo che sottolinea come il figlio sia stato acclamato da tutti semplicemente per la sua bravura:

> TOMMASO: […] È stato un affare di un quarto d'ora, d'un momento… Li ha fulminati, con quattro parole… Fulminati, distrutti; ridotti in cenere… Ha sfoderato… Ha sfoderato… Che roba!... Che Demostene!... Che Cicerone!... Del Pubblico Ministero ne ha fatto una schiacciata… (*Schiaccia il cappello*). E quando poi ha concluso: "Signori… Signori…". Che ben di Dio!... Che bellezza!... Applausi che pareva il teatro![102]

In *Ogni virtù non cede alla stessa mercede* poi il giovane avvocato che si sente messo da parte per la sua estrazione sociale invece di essere apprezzato per le qualità che lo hanno portato ad affermarsi socialmente, si difende con fierezza contro la donna che non riesce ad amarlo fino in fondo perché non è di nobili origini:

> CLAUDIO: Andate, andare pure, Sara, mi fa pena il vostro impaccio. Potete immaginare se nello stato d'animo in cui mi sono abbia voglia di farvi alcun rimprovero. Andate, andate! Pensate al vostro tedesco, all'invidia che vi fanno le figlie delle marchese e delle duchesse… io non sono altro che un povero avvocato come era vostro padre; e nipote d'un merciaio, come vostro padre figlio di un cameriere d'albergo: tanto lo dico perché egli stesso lo ripete con orgoglio ogni momento. Egli vorrebbe affidarmi il posto che aveva mio padre… ma accettando dovrei venire ogni giorno in casa vostra e darvi la noia della mia presenza… […][103].

[101] Ivi, p. 298.
[102] A. TORELLI, *Il punto d'appoggio*, in ivi, p. 51.
[103] A. TORELLI, *Ogni virtù non cede alla stessa mercede*, Milano, Barbini, 1887, p. 14.

Alla fine, sarà il ministro, il padre della donna, colui che prima era stato a sua volta un avvocato figlio di un cameriere d'albergo, a ricordarle con parole simili a quelle proferite da Claudio che anche le sue origini sono umili e che non avrebbe dovuto preferire un altro uomo solo per aspirare al titolo di marchesa. Claudio è infatti uomo da apprezzare perché «guadagna col suo ingegno» ciò che altri hanno sciupato per «poco giudizio»[104].

Cambiamenti simili, infine, si rintracciano in tutte le figure di soldati, ufficiali, bersaglieri che compaiono sulla scena di ritorno da qualche trincea, per dare onore e lustro all'impegno profuso nelle campagne militari, in cui lo stesso Torelli aveva creduto, schierandosi talvolta in prima linea. Si tratta di battaglie che riguardano le guerre di indipendenza contro l'Austria (Palestro, Lissa, Custoza) e che rendono eroi in patria tutti coloro che hanno «la medaglia in petto», come il Cino de *Le due catene* o lo Sveno Coronei de *Le povere ragazze* o ancora Mario e Ulrico de *I Rosellana o l'amore che dura* e tanti altri ancora. Tutti questi personaggi sono ricchi di virtù, valore militare e un forte ideale patriottico e si atteggiano ad uomini duri e fragili al contempo: elementi che spesso aiutano a far breccia nel cuore delle donne.

Nella figura dell'uomo che si costruisce da sé Torelli adombra chiaramente se stesso, infatti, volendo considerare l'intera parabola di questa categoria, comprendendo anche i momenti di declino, sicuramente si può far riferimento ai diversi esempi di artisti (poeti, scultori, pittori) che il commediografo porta sulla scena. Sono anch'essi modelli esemplari di lotta e determinazione per il raggiungimento del successo, ma, a differenza di chi emerge per beni materialmente utili alla collettività, loro, saliti sul piedistallo per un effimero momento di esaltazione del pubblico, sono poi costretti a discendervi poco dopo. Questa amara considerazione che ne deriva è resa dalle parole dell'artista in *Scrollina*:

> GUIDO: […] Ma appena è lì, sul piedistallo, muta di faccia la scena; la gente si pente di avercelo messo; e lì comincia una lotta accanita, feroce: Discendi – E no, mi ci avete messo e ci voglio restare – No, giù di lì! – No! – Sì – No[105].

Descrivendo, dunque, il percorso ascensionale del personaggio che costruisce il suo destino, Torelli propone nelle sue commedie un modello umano in cui il pubblico si rivede e del quale prende le parti, schierandosi apertamente. In questo modo, il *self-made man* diventa il modello comportamentale esemplare in una società che insieme alla nuova Nazione, sta cercando di creare anche una nuova identità recuperando il mito dell'uomo laborioso.

[104] Ivi, p. 94.
[105] A. TORELLI, *Scrollina*, in *Teatro scelto*, cit. p. 372.

III.3.2. La *femme fatale*, la donna virtuosa, la donna emancipata

Provocatrici, amanti dei mariti, devote alla famiglia, donne fedeli, donne emancipate, donne conservatrici, autoritarie, indipendenti, parimenti dolci e forti: alle donne nel teatro di Torelli è riservato ampio spazio in ogni loro sfumatura; esse diventano le sue creazioni più curate[106], ritratte con «molto sentimento artistico» e dipinte con «rara finezza», nonostante le difficoltà riscontrate nel descrivere l'energia delle loro forti passioni[107].

A cominciare dai titoli dei lavori teatrali, si nota infatti una loro rilevante presenza, da *La missione della donna* fino a *La più semplice donna vale due volte un uomo* da cui emerge un messaggio ben preciso, o da *Scrollina* a *La Margravia* nelle quali si mostra da subito come personaggio centrale o anche, presentata nelle sue funzioni sociali, ne *La moglie.* Riconosciuta come un insieme di ingegno e beltà, probabilmente la più fedele descrizione si rintraccia nei versi che Torelli inserisce ne *Il punto d'appoggio*:

> La donna, che sia bella
> E d'intelletto acuta,
> sa che l'ingegno e la beltà son fatti
> l'una ad esser goduta,
> l'altro a goder di quella[108].

La femme fatale. L'immagine della *femme fatale* e della donna che compie atti provocatori nei confronti degli uomini, che compaiono come soggiogati da alcune situazioni, ritorna in molte commedie di Torelli, spesso con lo scopo di offrire un quadro preciso anche delle pulsioni che accompagnano il vivere sociale, non sempre confinato in classi precise. Si tratta, infatti, di caratteristiche che possono essere rintracciate in donne di tutte le estrazioni sociali, declinate nei diversi aspetti. C'è la donna che provoca in modo schietto, ma anche quella che trama per poter raggiungere lo stesso obiettivo, cioè il soddisfacimento della sua passione. Quest'ultima donna è per esempio Giacinta de *La verità*, a cui piace essere adulata e che, proprio per questo motivo, cade nella trappola di Paolo. Il giovane, infatti, pur di rimanere nella sua stessa casa per stare accanto alla donna che ama e cioè Evelina, figliastra di Giacinta, convince quest'ultima che il suo gesto è dettato soltanto dall'amore che in realtà prova per lei, ma non può essere manifestato, quindi, si preoccupa soltanto di starle accanto: Giacinta, presa dall'istinto della sua passione, senza preoccuparsi di essere già sposata, accetta e Paolo raggiunge il suo scopo.

---

[106] Cfr. J. LUCHAIRE, *Achille Torelli*, «Revue Latine», 25 ottobre 1902, n. 10 (ora in *Teatro scelto edito e inedito*, cit., p. XLI).
[107] Cfr. P. MOLMENTI, *Achille Torelli*, in *Impressioni letterarie*, cit., p. 161.
[108] A. TORELLI, *Il punto d'appoggio*, cit., p. 45.

La *femme fatale* di baudelairiana memoria è presente nei testi teatrali di Torelli quasi sempre sotto le sembianze di una modella o di una cantante, due professioni ritenute poco dignitose. Due esempi sono forniti da *La scuola degli artisti* (diventata poi il punto di partenza per la scrittura di *Scrollina*) e dalla già citata Editta[109] che così caratterizzata compare in diversi lavori teatrali (*Chiodo scaccia chiodo*; *Un matrimonio per dovere*; *L'israelita*).

Per quel che concerne il primo caso, ci si può soffermare sul dialogo serrato tra Ester e Guido ne *La scuola degli artisti* che, con un discorso metaletterario, fa menzione dei versi che Torelli inserirà nel volume di poesie *Schegge* (in particolare si tratta de *Il giovane poeta e la donna-vampiro*[110]), immortalando i due nel momento in cui dalla lettura dei versi scaturisce l'inizio della passione:

> ESTER: […] Leggiamo un poco. (*Apre il volume*) «La donna vampiro e il giovane artista». Spiegami questo latino: Nihil est...
> GUIDO: Tam...
> ESTER: Mortiferum...
> GUIDO: Ingeniis...
> ESTER: Cioè?
> GUIDO: Niente di più mortifero per l'ingegno.
> ESTER: Che la donna vampiro?
> GUIDO: Pare.
> ESTER: (*legge*).
> Bello tu sei, fanciullo hai l'occhio azzurro
> D'oro la chioma e così molle al tatto
> Che m'incanta la mano... Il tuo languente
> Sguardo m'invade; il tuo respiro è come
> Il profumo d'un fiore...
> (*Guardando Guido*) E vero...
> GUIDO: (*un po' cingendole la vita, un po' fissandola con lo sguardo, legge*).
> ... Ahimè, che braccia
> Fatali son le tue! Di che malìa
> Lampeggi tu nel volto!
> È verissimo!... Sirena divina!
> ESTER: Davvero? proprio vero? (*Sorridendo con vanità soddisfatta*)[111].

Continuando nella lettura, la donna-vampiro si materializza in Ester che Guido bacia con passione, lasciandosi traportare dall'incantesimo della donna. Questa stessa immagine si ripete anche nella quinta scena del secondo atto de *La*

[109] Cfr. il paragrafo II.4.1.
[110] La poesia è analizzata nel capitolo dedicato alla poesia di Achille Torelli e inserita tra le poesie "scapigliate". Cfr. IV.3.1.
[111] A. TORELLI, *La scuola degli artisti*, in *Teatro scelto*, cit., p. 365.

Margravia, quando Agnese e Biondello si avvicinano a tal punto da non poter evitare più di sfiorarsi:

> AGNESE: Ohimè!... che braccia… fatali.. son le tue!
> BIONDELLO: Guardami!
> AGNESE: Non resisto!
> BIONDELLO: Guardami! Io vo' morire
> Col mio sguardo nel tuo…
> AGNESE: No, cattivo! Non dire
> Che vuoi morire!
> BIONDELLO: E m'ami?[112]

In questo caso, a differenza della *femme fatale*, Agnese paragona subito quel suo sentimento a un Dio benefico e misterioso, ripetendo più avanti il suo desiderio di veder suggellato il loro amore dalla parola di Dio, vivendolo quindi in modo del tutto puro, come «una povera ancella».

Il secondo esempio che ci si propone di analizzare è quello della comparsa in molte delle opere teatrali della figura di Editta, spesso esempio femminile della passione che vince sulla ragione. Nell'idillio in un atto, *Chiodo scaccia chiodo*, Editta, damigella d'Amboise, non compare in prima persona sulla scena, ma viene descritta dalle parole di Riccardo, il giovane che ha ammaliato, come un ricordo lontano e, al tempo stesso, come una lezione che ha appreso dal passato: comprende, infatti, che non era la donna della sua vita e si convince che deve dimostrare i suoi sentimenti soltanto a chi li merita. Così come in *Un matrimonio per dovere*, Editta è la moglie di Patrizio, ma per un capriccio troverà un amante, attirandolo a sé con tutte le sue abilità provocatorie o ancora nell'atto unico de *La duchessa don Giovanni*, invece, Editta è una contessa che non accetta del tutto nella sua famiglia Debora, un'ex cantante, la *femme fatale* che, come la protagonista di *Un matrimonio per dovere*, tradisce il suo uomo per un altro che poi subito si allontana anche da lei, diventando così una vera «Cleopatra» per un «don Giovanni», perché «se una donna non è tale, peggio per le vittime che si chiamano Elvira, Ofelia, Margherita... Ed occorre che sia morta Ofelia perché Amleto si accorga di amarla».

A prescindere dal ruolo che le donne ricoprono nel teatro di Torelli, ciò che hanno in comune tra loro è il carattere tormentato, lacerato anche tra un loro status individuale e la funzione sociale che sono costrette a rivestire in conformità a delle norme prestabilite. Un carattere ambivalente che da un lato mostra il desiderio di rottura e dall'altro quello di ricomposizione.

La donna virtuosa. Nelle commedie di Torelli la donna viene considerata talvolta anche custode di alcuni valori del passato dimenticati, come accade per tutte le marchese, le contesse e le duchesse che cercano di educare i propri figli agli

[112] A. TORELLI, *La Margravia*, cit., p. 109.

stessi ideali; oppure viene considerata il perno fondamentale della relazione di coppia nei nuovi contesti borghesi, responsabile anche delle azioni del marito; o ancora, le virtù attraverso le quali la donna si differenzia dalle altre risultano l'onesta, la lealtà e soprattutto la saggezza con cui riesce a comprendere le situazioni prima degli altri e ad agire di conseguenza.

A partire da *Colore del tempo*, la virtù della donna d'altri tempi è difesa dalla Marchesa, introdotta alla fine del primo atto, dopo la narrazione degli atteggiamenti lascivi di suo nipote Marcello nei confronti di una donna sposata e alla presenza del suo amico Pietro. La donna, infatti, deride i colloqui d'amore a tre soprattutto quando non diventa espressione netta e precisa dell'amore, che a quei tempi «nasce dopo il primo colloquio di due persone che s'annoiano, e muore dopo il primo bacio che si danno!» e aggiunge:

> LA MARCHESA (*a Marcello ironica*): Bravo, bravo! Degno gentiluomo il figliuolo di mia figlia! Ai miei tempi, vedi, se ne facevano di queste cose, come se ne son fatte sempre; ma i colloqui avvenivano sempre fra due e non più!... Il gentiluomo, il quale avesse avuto, foss'anco un capriccio, per una dama, non c'era caso che la compromettesse alla presenza d'un terzo! E quando poi questo terzo (*si volta a Pietro con accento di rimprovero incalzante*) era Un vero gentiluomo anche lui, e si trovava lì per caso, spariva! Trovava modo di non vedere e non udire, magari di sprofondare sotterra...[113]

La marchesa ha la stessa funzione moralizzatrice in tutta la commedia, evitando che nella sua casa avvenga ogni sorta di comportamento illecito, soprattutto se può ledere la dignità di altre giovani donne, fino a ritrovarsi nella commedia *Donne moderne* che, a partire dal titolo, risulta essere dedicata alla descrizione di queste nuove consuetudini. Per quest'ultima vale lo stesso discorso già affrontato, in quanto sembra essere un calco dell'opera precedente, con la sola differenza che è collocata alla fine di una trilogia e che, posta come punto di approdo della precedente *Donne antiche,* dimostra maggiormente la differenza tra un passato ormai lontano e un presente già avviato verso il decadimento. Se da un lato, infatti, in *Donne antiche,* si assiste al senso morale di Cleta che preferisce soffrire invece di veder coronato il suo sogno d'amore con un uomo che crede innamorato di sua madre (così come accade anche alla Lucia de *I Rosellana o l'amore che dura*); dall'altro, questo decoro, in *Donne moderne,* è conservato soltanto dalla marchesa di Montaperti, costretta infine a lasciare che l'evoluzione dei tempi faccia il suo corso. In *Un matrimonio per dovere*, successivamente, oltre alla donna fedele alla morale del tempo, la marchesa che farà accettare al figlio le nozze con una donna che ha amato per un momento di passione, lasciando che rinunci al vero amore, per il bene e l'onore della creatura che sta per nascere,

[113] A. TORELLI, *Colore del tempo,* Milano, Brigola, 1877, pp. 32-33.

compare, come già accennato, anche Lidia, la donna virtuosa che sa anteporre il bene comune ai suoi sentimenti, sebbene «oppressa dal dolore».

Se si prende come riferimento l'esempio di virtù proposto in *Troppa grazia!*, invece, la donna perfetta è Eva, presa da così tanto amore e riconoscenza nei confronti della madre che, anche all'atto di preparare il contratto di nozze, pensa a lei e al fatto che la vorrebbe sempre con sé. La scena più toccante si ha, infatti, quando la madre muore e la figlia prova un dolore così lancinante da dimenticarsi anche del marito, fino a quando, memore degli insegnamenti materni non si deciderà a ricostruire il suo nucleo familiare, consolidato con una nascita, consegnando un profondo messaggio: «la madre morì per la figlia, la figlia rivive perché madre… ma troppa vita, troppa grazia!». Infine, volendo proporre un altro esempio di donna-moglie virtuosa, si può considerare la Lieta de *Le due catene*, che si comporta così angelicamente da destare sospetto per esser quella figura che non si aspetta, sempre pronta a difendere il marito da qualsiasi offesa, anche a costo di sacrificare i suoi impulsi che emergono quando incontra l'uomo amato durante la sua giovinezza. Tuttavia, riuscendo a dominarsi, la donna si accorge della sua rinuncia, incatenata ad un marito inetto soltanto per tener fede al suo dovere, sebbene si senta morire dentro:

> LIETA: […] E andate tutti quanti siete dove volete, ché io non ho fatto altro che il mio dovere… e mi sento schiantar dentro… e patisco più di tutti… patisco morte e passione… morte e passione![114]

Da quel che emerge dagli esempi suggeriti in questa sede sulle virtù morali delle donne, è chiaro che Torelli non le pone come figure secondarie, ma se ne serve per avvalorare il detto, che lascerà pronunciare poi dal duca ne *La moglie*, che recita: «La moglie saggia edifica la propria casa, dice Salomone»[115].

La donna emancipata. Un altro elemento importante nel carattere delle donne ritratte da Torelli nelle sue commedie è il loro desiderio di essere autonome e indipendenti da qualsiasi rapporto di subordinazione al marito o agli uomini in generale, ma soprattutto di 'emanciparsi' dalle oscure convinzioni ancora legate a vecchie consuetudini ormai desuete. Tutto questo può trovarsi mescolato talvolta anche alle già citate caratteristiche nelle diverse donne.

Ad esempio, la figura di Editta, protagonista con la stessa funzione sia di *Un matrimonio per dovere* sia de *L'israelita*. In queste due opere, la protagonista afferma di saper «bastare a se stessa», pensando di poter vivere senza marito, crescendo il frutto di un amore che non è stato sufficiente per legarla al vincolo di moglie, ma si è reso utile a renderla madre. La donna, infatti, consapevole del fatto che – come si legge anche altrove – l'amore sia come un ponte che una volta traghettati gli amanti all'altra riva ha concluso il suo compito, condanna pienamente

[114] A. TORELLI, *Le due catene*, in *Teatro scelto*, cit., p. 594.
[115] A. TORELLI, *La moglie*, in ivi, p. 315.

la figura dell'amante, ma fa un'eccezione per quelle donne che se ne servono soltanto per portare a compimento il loro desiderio di maternità («capirei di avere un amante per potermi stringere al cuore una mia creatura»).

Tuttavia, con l'intenzione di svincolarsi anche dall'amore e dalle consuetudini che porta con sé, l'Editta di *Un matrimonio per dovere*, risoluta, afferma:

> EDITTA: […] Credimi: l'amore non merita tutto il conto che se ne fa. Ma è empio d'altra parte, addirittura empio il modo come ci maritano. Non sappiamo nulla di nulla ed entriamo nel mondo come tante pecore; siamo cieche e ci chiamano innocenti! E i miei parenti erano chiaroveggenti! E io sono tenuta in conto di strana e di peggio! E infatti sento che mi dibatto fra la ragione e la follia! […] L'hanno ridotta falsa, ebete, la vita di noi donne dell'alta società: svolazziamo dalla chiesa al teatro, dalla Corte all'ospedale, dai balli al confessionale; siamo dappertutto, fuorché accanto ad una culla![116]

Mantenendo la sua risolutezza fino alla conclusione della vicenda, cercando fino alla fine di evitare il matrimonio con un uomo che ama ed è amato dalla sua amica Lidia, Editta mostra tutto il suo coraggio nelle parole conclusive: «Ma avrò coraggio, basterò io. Nessun cuore, fra la gente che ho intorno, armonizza col mio; io non sono una duchessa, sono una donna!»[117].

Lo stesso desiderio emerge ne *L'israelita*, in cui si esalta maggiormente il comportamento di Editta, accesa dell'unico desiderio imperioso presso la donna ebrea, la maternità. Morto il marito si rifiuta di sposare colui che la rese madre, perché conscia di non aver cercato nell'amplesso l'amore, ma solo la nuova vita che le si agita in seno. In questo caso, infatti, è lei che si fa da parte per lasciare che Lidia sposi il suo uomo: «Io non ho voluto altro che mio figlio ed è giusto che non abbia altro che mio figlio».

Un'altra donna che comprare in due opere è l'ex modella Scrollina che, pur non esercitando più la sua professione, frequenta ancora l'ambiente squallido dei bohémiens «ostentando la sua vivace spregiudicatezza e la sua beffarda grazia anticonformista, il suo delizioso impertinente disprezzo per la nobiltà»[118], che ha appreso durante gli anni della sua vita che gli sembravano più precari.

Pur essendo stata già preparata dalla vita ad essere dura, questa donna mostra una sofferenza velata che però resta in secondo piano insieme agli altri sentimenti inespressi che si confondono con la sua uscita di scena con un'indifferente, ma abituale «scrollatina di spalle»:

---

[116] A. TORELLI, *Un matrimonio per dovere*, cit., p. 25.

[117] Ivi, p. 43.

[118] V. VIVIANI, *Achille Torelli*, cit., p. 643.

> SCROLLINA: […] L'ho pur detto dianzi che se mi spunta una lagrima, non mi scende alla bocca che non la trovi a riso... E vedi, rido rido!... (*Ride e singhiozza e va via così ridendo e singhiozzando*). Rido![119]

Risoluta come Scrollina, in *Colore del tempo*, emerge la figura di Clara che dimostra di avere più potere sul marito, semplicemente perché lui l'ha sposata per motivi politici e di convenienza. In questo modo, accorgendosi dell'ambiguità del suo matrimonio, è lei stessa che gioca con le avances di Marcello che cerca di sedurla pur sapendo che non è libera e, allo stesso modo, sapendo di avere sotto scacco il marito, le sembrerà di dover continuare la sua commedia coniugale. Ne *La moglie*, la condanna dei comportamenti degli uomini viene da Elena che, dopo aver criticato duchi e senatori, dice che lei «in fatto di amore» sta con i rivoluzionari, a tal punto da affermare:

> ELENA: […] Quando io veggo una povera ragazza entrare in società come un fiore appena sbocciato, sono tentata di andarle a dire: Dove vai? Povera disgraziata! Che fai? Ma la fede a quell'età è così cieca…[120]

La donna tiene quindi a dimostrare che la fiducia negli altri è solo illusione e che l'unica cosa che conta è la certezza derivante dai propri comportamenti e dal modo in cui si affrontano le piccole battaglie femminili quotidiane.

Il momento più alto dell'intenzione di Torelli di mostrare il ruolo forte della donna emerge, infine, come si evince già dal titolo molto eloquente, in *La più semplice donna vale due volte un uomo*, in cui si narra del riscatto sociale e morale di una donna che, nata povera, si dimostra molto più all'altezza del titolo nobiliare delle nobili di stirpe. Ciononostante, talvolta non sempre l'emancipazione, intesa come scalata sociale, è vista di buon grado. In *Triste realtà*, ad esempio, la convinzione è che la donna borghese che si mischia all'aristocrazia ne viene contaminata:

> MARCELLO: […] Prendete una buona creatura della borghesia, mettetela in mezzo al cerchio delle altissime marchese e duchesse e, in novanta casi su cento, le dà di volta al cervello e diventa la più ridicola creatura del mondo![121]

III.3.3. Il marito, l'amante, l'uomo ammaliato

Se le donne mostrano un carattere ben definito nella loro individualità, per quel che riguarda la figura maschile, il più delle volte, si manifestano nella stessa persona diversi elementi che ne fanno comprendere le intenzioni, nonché la funzione nell'opera teatrale. Il marito, l'amante e l'uomo ammaliato sono tre caratteri che possono essere rintracciati anche nell'evoluzione della stessa figura o

[119] A. TORELLI, *Scrollina*, in *Teatro scelto*, cit., p. 375.
[120] A. TORELLI, *La moglie*, in ivi, p. 318.
[121] A. TORELLI, *Triste realtà!*, in ivi, p. 406.

invece si possono individuare nella stessa messa in scena con l'intento di avvalorare i messaggi più puri che emergono maggiormente se posti in correlazione con esempi immorali. Questo è quanto accade, ad esempio, nella commedia *I mariti*, in cui si potrebbe dire che compaiono tutti e tre questi caratteri, lasciando che emerga il marito fedele e l'uomo che venera la sua donna: entrambi riceveranno la giusta ricompensa.

Il marito. Torelli, nel corso della sua esperienza teatrale, oltre a dedicare un'intera commedia alla figura del «buon marito che fa la buona moglie», lascia spazio a questa colonna portante della famiglia in vari altri suoi lavori, considerandolo in tutte le sue sfumature. Si va, infatti, dal marito onesto e fedele, al marito che deve soggiacere alle pulsioni e ai desideri della moglie, passando poi per colui che è marito ma per una scelta dettata non tanto dall'amore, quanto dalle pratiche che gli hanno concesso di ambire ad una posizione di rilievo grazie al matrimonio favorevole. In questo modo, il commediografo napoletano ha la possibilità di portare sulla scena le diverse sfumature del marito, senza ergerlo soltanto a modello esemplare, ma realizzando anche diverse forme di caratteri in esso che consentono al pubblico di operare un confronto per comprendere quali siano le vere virtù dell'uomo moderno.

Il concetto di marito, legandosi naturalmente a quello di matrimonio, porta con sé anche le diverse vicende che spingono a creare questo legame: da una parte l'amore e dall'altra la convenienza di certe parentele. Se nel primo caso la passione può deteriorarsi o al contrario consolidarsi col passare del tempo; nel secondo è il rapporto di convenienza che può passare in secondo piano quando giunge un vero amore o, invece, arriva a lasciare assuefatti i due conviventi a tal punto da scegliere di continuare la commedia nella commedia.

A partire dal primo caso, si può far riferimento ai numerosi personaggi che rappresentano il modello di marito ideale, il quale – di conseguenza – diventa anche un padre premuroso e attento. Una figura del genere la si trova nell'Alberto di *Troppa grazia!*, un uomo che sa stare accanto alla sua donna anche nel momento di dolore più intenso, fino ad essere premiato per la sua costanza con il raggiungimento del lieto fine, il matrimonio e la nascita di una bambina. Ne *La moglie*, il marito degno d'onore è Giorgio che si spende per la sua famiglia, con tanti sacrifici, trovando a stento «il tempo di desinare e di dormire», mentre si rende conto con amarezza che sua moglie Malvina guarda un altro uomo. Ciò lo rattrista e lo fa sentire avanti con gli anni, nonostante la giovane età, come confida a sua sorella:

> GIORGIO: Mi ritrovi vecchio… e non c'è niente di peggio che avere i capelli bianchi, mentre il cuore rimane ancora giovane.
> MARIA: Ma se hai appena quarant'anni!
> GIORGIO: Credi? Mia moglie è giovane… e io e lei siamo come due viaggiatori partiti insieme; ma io, direi, sono quello che è invecchiato per

> via… E da qualche tempo mi pare che Malvina… (*da sé*). No, no… M'inganno (*Fissa con lo sguardo Malvina che parla languidamente con Oscar*)[122].

La figura del marito proprio nella commedia *I mariti* emerge in tutte le sue sfumature, non soltanto attraverso i gesti e le parole dell'uomo, ma anche attraverso le descrizioni delle rispettive mogli e i commenti che esse ne fanno parlando tra loro, sempre insoddisfatte per qualche motivo. Capita, infatti, che anche il marito più accondiscendente non sia gradito dalla sua donna che, con il passare del tempo, comincia a descrivere la metamorfosi del suo sentimento da amore a indifferenza, lasciandosi andare a parole liberatorie:

> GIULIA: Un marito come il mio, che mi opprime con la sua presenza!
> RITA: Un marito come il mio che mi solleva con la sua assenza![123]

Ma mentre per i giovani mariti a volte è normale lasciare le loro donne sole, per il più anziano, come il duca, questo non è un comportamento morale perché «l'uomo è stato creato per stare accanto alla donna, e tutto quello che lo divide da lei, lo allontana, è immorale». L'unico che pare sia in grado di stare accanto alla sua donna è proprio Fabio che nota le cattive abitudini che prevalgono negli altri matrimoni:

> FABIO: […] Ma, buon Dio, vedeteli questi matrimoni di uomini che non sanno far altro che amare, cioè non sanno fare altro che dirlo! Passata la luna di miele, le privazioni, il pentimento, gli affanni, la miseria!... La miseria! E sapete cosa sia la miseria? È il disgusto fra gli sposi, l'allontanamento del marito, l'abbandono dei figli, la disonestà della moglie. […][124]

Alla fine di queste considerazioni, Torelli affida a Fabio la morale di tutti e cinque gli atti: «Per me dico che il buon marito fa la buona moglie e che, sopra cento mariti traditi, novanta ne hanno la colpa». Facendo riferimento sempre la figura del marito, il commediografo talvolta ne evidenzia le sfumature della sensibilità, come accade per Rio di *Triste realtà*, considerato «il personaggio più patetico di Achille Torelli»[125], a partire dal momento in cui confida al suo amico che non è preoccupato tanto per la sua malattia, quanto per il destino di sua moglie:

> RIO: […] Poiché morire è inevitabile, lasciar desiderio di sé è il solo rimprovero decoroso che si possa fare alla Natura! E se la mia Ada non avesse soli venti anni e avesse figli, io non sarei geloso dell'avvenire! Mah!... Noi uomini, che vivi siam così di rado fedeli alle nostre mogli,

[122] A. TORELLI, *La moglie*, in ivi, p. 328.
[123] A. TORELLI, *I mariti*, in ivi, p. 132.
[124] Ivi, p. 246.
[125] V. VIVIANI, *Achille Torelli*, cit., p. 642.

> voglian poi che il loro cuore riboccante di vita e di gioventù, si serbi fedele al nostro sotterra!... Siam pure egoisti noi uomini! E più stupidi che egoisti!... Ed io che avrò tanto amato questa donna, io la costringerei ad un amore occulto, che sarebbe poi quello che veramente offenderebbe la mia memoria? No, no! la mia vedova godrà liberamente di tutto il mio, e se un giorno amerà di nuovo (vincendo la gelosia) rivolgerà, se non altro, il pensiero riconoscente a questo povero disgraziato, che non avrà messo ostacolo alla sua felicità[126].

Con un ultimo gesto d'amore nei confronti della moglie, la scelta di Rio – definito altrove "patetico" – di lasciarle una lettera da leggere dopo la sua morte, si giustifica però con la volontà dell'uomo di fare in modo che su sua moglie non venisse gettata nessuna calunnia per aver sostituito il marito defunto con un altro. È in questo modo che Rio ricorda l'esemplarità della loro unione, incolpandosi di averla sposata nonostante la certezza di una vita breve, e parla con il «linguaggio della fede»: «Se il dolore fosse eterno, Dio sarebbe ingiusto; e la forza riparatrice al dolore, vale a dire l'obblio, è la più divina emanazione della Provvidenza»[127].

Lo stesso motivo del marito che si prodiga per la felicità della moglie anche a costo della sua stessa vita si trova in *Un matrimonio per dovere* e ne *L'ultimo convegno*, dove è presente la figura di Patrizio (che diventa Livio ne *La duchessa don Giovanni*), descritto sempre come «pallidissimo, smunto, con barbettina biondiccia, sguardo vitreo, capelli fini, che gli cadono come bagnati; un po' curvo benché giovane»[128] che si dà la morte sapendo di non essere amato dalla moglie, che ritiene di vivere un matrimonio infelice con lui e cerca la felicità in un amante. In questo caso, la colpa del matrimonio infelice viene data ai genitori che segnano le vite dei figli con matrimoni combinati, non curandosi di rintracciare alcuna affinità di coppia. In molti altri momenti, invece, i matrimoni combinati dipendono da motivi politici, come accade in *Colore del tempo* per il Barone che sposa Clara con il solo obiettivo di avere maggiore consenso elettorale pur continuando a trascurarla come donna.

L'amante. Come nelle altre commedie borghesi, anche in quelle di Torelli, gli amanti non hanno una precisa connotazione, perché talvolta sono subordinati alle scelte delle donne, mentre in altri casi sono costretti a farsi da parte per motivazioni esterne che sopraggiungono a ristabilire l'ordine familiare o anche perché quel sentimento ha mostrato tutta la sua caducità e si è consumato. Sulla scena solitamente l'amante è sempre un uomo, perché non è mai la donna ad insidiare un uomo sposato, ma il contrario, anche se è la donna a cedere presto alle lusinghe. Sono quegli uomini che fanno la corte principalmente alle donne sposate,

[126] A. TORELLI, *Triste realtà!*, in *Teatro scelto*, cit., p. 410.
[127] Ivi, p. 414.
[128] Cfr. A. TORELLI, *L'ultimo convegno*, in ivi, p. 719.

quelli che, come riporta Torelli in molte sue commedie, «non vogliono pagare il dazio alla dogana» e per questo vengono definiti «i contrabbandieri dell'amore».

Ad accompagnare la descrizione dell'amante si hanno gesti e motivi ricorrenti. Uno di questi è l'atto dell'uomo di lanciarsi dal balcone per l'improvviso arrivo del marito della donna nella sua stanza e il suo successivo mescolarsi alla folla nelle altre stanze, senza fornire le motivazioni delle sue ferite, ma lasciando al pubblico il giusto indizio per comprenderle. Altrove, invece, l'amante non si dichiara in modo netto, ma pur restando nell'ombra lascia che a rivelare le sue intenzioni siano gli sguardi complici scambiati con la donna sposata, che possono comprometterla ugualmente, perché la spingono a mettere in dubbio i sentimenti che prova nei confronti del suo compagno di vita. Ciò che conta, quindi, è che in ogni commedia in cui compare, a questa figura si accompagna un momento di rottura dell'ordine precostituito, perché riesce ad insidiarsi nella coppia e a lasciare emergere ogni criticità coniugale, sebbene non sempre ne esca vittoriosa.

Nella commedia *Col danno e le beffe,* ad esempio, il ruolo dell'amante è svolto da Angiolino che, con astuzia, riesce ad avere la meglio su Zanobi, il povero marito di Rosalia che dovrà rassegnarsi a darla vinta a sua moglie. In questo caso l'amante si serve anche di un uomo a lui fedele, Volpino, che, introducendosi prima di lui nella casa della donna, prepara l'arrivo del suo padrone e contribuisce alla riuscita del piano dei due fedifraghi, dopo aver circuito anche il povero marito tradito che, pur avendo compreso la situazione, non riesce a volgerla a suo vantaggio. Non appena Zanobi incontra Angiolino, infatti, trovandosi di fronte ad una persona di maggior prestigio sociale, che colpisce anche suo suocero, il Barone si mostra interessato all'idea di imparentarsi con un buon borghese.

In *Un matrimonio per dovere*, l'amante è Renato che, per un unico «momento di abbandono a cui soccombono tutti i giovani», si vedrà costretto da sua madre a sposare una donna che non ama, perché lei aspetta un figlio. Conseguenza di questo sarà l'abbandono della donna per cui prova dei sentimenti sinceri, alla quale aveva rivelato con la più audace confessione di voler vivere un amore vero senza doversi più nascondere, rinnegando ciò che era stato in passato con altre donne («Ma, Lidia, io non voglio essere il vostro amante […]»[129]).

Talvolta, invece, il carattere della donna è così preminente che è addirittura soltanto attraverso le sue parole che viene caratterizzato l'amante, incapace di scegliere tra più pulsioni e di agire di conseguenza, come Oscar ne *La moglie*, che sposa Maria, successivamente si avvicina a Malvina, che per lui avrebbe compiuto «qualunque sacrificio», fino a comprendere di essere innamorato della prima donna che ha visto tra tutte, Elena. Ancora una volta, senza nessun gesto rivelatore, la verità viene fuori soltanto perché Maria ascolta alcune parole bisbigliate tra gli amanti e, pur senza dire niente, ma soltanto mostrandosi in tutto il suo aspetto contrariato, lascia che sia Oscar a soccombere ai suoi sentimenti, «umiliato,

[129] A. TORELLI, *Un matrimonio per dovere*, cit., p. 28.

sinceramente pentito»[130]. Come si evidenzia altrove, dunque, anche gli amanti, appassionati o pusillanimi, spesso giungono ad insidiare la donna chiusa nel suo interno domestico attraverso la mediazione del *pater familias* o della rete parentale, o ancora possono essere giovani, che coltivano passioni artistiche o letterarie, ma destinati a farsi da parte o per interventi esterni o con un gesto nobile che ristabilisca l'ordine familiare o perché la loro passione è ormai consunta[131].

L'uomo ammaliato. Accanto all'immagine dell'amante, Torelli ripropone anche il carattere dell'uomo ammaliato dalla donna a tal punto da dipendere in ogni momento da lei, fino a giungere anche alle estreme conseguenze. A metà tra le considerazioni sull'amante e l'uomo legato alla donna e a lei sottomesso, sono, infatti, quelle rivelate da Pietro a Marcello in *Colore del tempo*, insieme alla notizia della morte di Gino, uccisosi per amore nei confronti di una donna già promessa ad un altro:

> PIETRO: Oh! altro! Lo sapevi benissimo fin da quando non ignoravi ch'egli amava davvero la moglie d'un altro — Al dì d'oggi, a ventun anni, amare davvero una donna non libera — bada, dico amarla davvero — gli è proprio come andare incontro alla morte coi propri piedi; ch'essa poi ci venga dalla spada di un marito o dalla bocca del nostro revolver, è quistione accessoria[132].

Al di là delle pulsioni strettamente passionali, in quella stessa commedia è Marcello a mostrarsi del tutto devoto a Clara, venerandone le virtù e la bellezza pur sapendo che è sposata con un altro uomo, ma spinto ad avvicinarsi dalle allusioni della donna alla sua vita infelice. Per questo motivo il gesto emblematico che preannuncia già il finale lo si ritrova all'inizio della commedia, quando Clara, con il suo atteggiamento provocatorio, promette una stretta di mano a Marcello a patto che lui la raggiunga, ma l'uomo, trovandosi diviso dalla donna dal cancello, sporgendosi si ferirà. Questo è il messaggio che anticipa l'esito di tutta l'opera, dal momento che, dopo ripetuti incontri tra i due, anche alla presenza di altri, Marcello dovrà constatare che la donna, pur lamentando la sua sofferenza, resterà accanto al marito. Tuttavia, questa lezione sarà utile all'uomo che capirà di doversi liberare dalle donne di tale profilo, per dedicare la sua attenzione alle donne oneste.

Dal punto di vista passionale, la malia esercitata dalla donna sull'uomo si nota nella già citata commedia *La scuola degli artisti*, in cui le arti quasi magiche della donna hanno subito i loro effetti sul giovane artista: Guido è totalmente assorbito da Ester che gli annebbia la vista e non gli permette di avvedersi dei torti che commette nei confronti della povera Scrollina, fino a dedicarsi interamente alla venerazione delle qualità fisiche della donna-vampiro, diventandone dipendente:

---

[130] A. TORELLI, *La moglie*, in *Teatro scelto*, cit., p. 354.

[131] F. SOCRATE, *Commedia borghese e crisi di fine secolo*, cit., p. 51.

[132] A. TORELLI, *Colore del tempo*, cit., p. 15.

> GUIDO: Ma la più bella posizione, la più naturale è quella di star inginocchiato innanzi a te tutto il santo giorno!
> […]
> GUIDO: Oh, Dio, potessi baciare per tutta l'eternità le tue mani![133]

Dopo aver provato questa forte passione, anche il Riccardo di *Chiodo scaccia chiodo*, non solo non ama più la donna che lo aveva ammaliato, ma addirittura arriva a dichiarare: «Mi sento una di quelle anime forti, che quando giungono a disprezzare, giungono a disamare compiutamente!». Come gratificazione finale per questo suo atteggiamento, l'uomo troverà il vero amore e sarà fiero di averlo riconosciuto nel volto puro di Arabella, la quale però continua a pensare che lui sia preso ancora da quell'«infame sortilegio» fino a ricevere un bacio sulla fronte «col più puro sentimento», a dimostrazione di quell'amore che è «come l'aurora, tramontato una volta ei sorge ancora»[134].

Un altro esempio che in parte potrebbe discostarsi dai precedenti si rintraccia nella descrizione del carattere di Mario ad opera di Debora ne *La duchessa don Giovanni*. In questo caso, la donna si sofferma anche sul momento in cui l'uomo, stanco della sua conquista, prova il desiderio di rivolgersi altrove:

> DEBORA: […] Muoiono gli uomini nel cui cuore vibra una sola corda e che in essa consumano tutta la vita... ma lui, Mario, appena ha finito d'inebriarsi nel mio effimero amore, ha bisogno di volgere altrove la febbre che gli arde nelle vene. […][135].

Questo perché c'è una costante aspirazione al raggiungimento del nuovo, «una nuova fiamma», una «bellezza non posseduta», una «strofa non iscritta», così come accade al poeta che «segue cupidamente un'idea che gli sfugge», e «quando l'afferra, l'incanto è rotto». Ciò è quanto accade anche all'uomo ammaliato dalla donna che cerca di tenerlo a sé, finché non si rende conto della vacuità delle sue arti ammaliatrici e si rivolge ad altro.

III.4. *Teatro scelto*: temi, tesi e soluzioni sceniche

Come già accennato, il volume *Teatro scelto* è stato allestito dallo stesso Torelli venti anni prima della sua morte, nel 1902, e consegnato per la stampa all'editore Marino di Caserta. Senza nessuna prefazione, è composto da diciassette opere teatrali, non tutte improntate sul modello della commedia borghese. Ciononostante, tutte queste opere hanno in comune la tendenza morale che, anche se non come obiettivo principale del commediografo, condiziona spesso lo

[133] A. TORELLI, *La scuola degli artisti*, in *Teatro scelto*, cit., p. 264.
[134] A. TORELLI, *Chiodo scaccia chiodo*, in ivi, p. 392; p. 393.
[135] A. TORELLI, *La duchessa don Giovanni*, Milano, Barbini, 1888, p. 27.

svolgersi delle vicende sulla scena. Allontanando la pretesa di imporre una morale precostituita, Torelli mostra una sua personale visione sentimentale del mondo, della realtà e della società, insieme ai problemi più evidenti, senza arrogarsi la presunzione di saperli risolvere. Il suo intento è quello di rappresentare le caratteristiche del suo tempo, ritraendone ogni aspetto da diverse angolazioni, senza cercare un unico intreccio, ma fondendone più di uno insieme grazie ai rapporti che intercorrono tra i vari personaggi. Come si legge in qualche commento dell'epoca, infatti, «il vero pregio del lavoro è nella rappresentazione dei caratteri, intuiti in limpidi accenti, resi in una linea netta e mossa nella fluidità del dialogo […] con un colorito sentimentale che determina al vivo i singoli caratteri», senza «elucubrazioni pessimistiche, né rosee figurazioni tutte romantiche, e non architettate e complicate situazioni»[136].

A differenza dell'analisi compiuta per provare ad evidenziare i personaggi ricorrenti nelle opere teatrali dell'autore partenopeo, in questo caso, con il soffermarsi soltanto su quelle pubblicate nel *Teatro scelto*, si pensa di operare un'analisi tematica che tenga conto anche dell'intreccio e delle soluzioni sceniche operate dall'autore per lo svolgimento e lo scioglimento della vicenda rappresentata[137].

Sicuramente per cominciare questo percorso tematico non si potrà non tenere conto della definizione di Benedetto Croce che vede nell'amore «la soluzione che regna nell'arte di Torelli»[138], ma volendo andare oltre si può evidenziare anche il preciso scandaglio dell'animo umano, senza tralasciare il momento più vicino al messaggio morale, da considerarsi sempre in rapporto al contesto di decadenza dei valori della fine del secolo che mette in discussione le certezze del passato.

È in questo modo che Torelli approda al vero significato di quella commedia borghese che, a partire dai temi ricorrenti nel discorso sulla crisi, porta sulla scena dei personaggi che esprimono veri e propri giudizi espliciti sul tempo che stanno vivendo e sulle consuetudini della morale in voga, pur collocando la storia in un tempo indefinito e in un generico ambiente borghese domestico. La famiglia, il matrimonio, l'amore, l'adulterio, gli scontri generazionali, le convenzioni sociali, le passioni e i tormenti interiori: questi alcuni dei temi ricorrenti riproposti nelle loro diverse declinazioni, mediante una trama scarna ed essenziale[139], ma sempre con un'adesione al codice naturalista, in cui vengono calati soggetti e ambientazioni

[136] G. LO CURZIO, *Il dramma di Torelli*, cit.

[137] Tutti i testi delle opere che si citeranno nell'analisi tematica sono tratti dalla versione definitiva fornita in *Teatro scelto.* Si chiarisce fin da ora che si eviterà di fornire il riferimento della pagina ad ogni citazione, limitando questa prassi unicamente alla prima volta in cui si cita la singola opera teatrale.

[138] B. CROCE, *Achille Torelli*, cit. p. 335.

[139] F. SOCRATE, *Commedia borghese e crisi di fine secolo*, in *Scene di fine Ottocento. L'Italia* fin de siècle *a teatro*, cit., p. 23.

ricorrenti[140], dai quali si può partire per un'analisi più approfondita. Quindi, come riferisce lo stesso Croce nel suo giudizio critico, le situazioni ideate dal Torelli «stravaganti, lambiccate, sforzate agli spettatori, usi a quelle del Ferrari», prodotto di «un sentimento più complicato», «preannunziano quelle correnti spirituali» nelle quali si ritroveranno molti altri artisti moderni che, anche a diverse altezze artistiche[141].

III.4.1. Frammenti di vita coniugale: dal «buon marito fa la buona moglie» a «la buona moglie edifica la propria casa» ed altre convenzioni. *I mariti, La moglie, Rapisco mia moglie, Troppa grazia!*

I mariti. Per parlare del teatro di Achille Torelli è doveroso cominciare dalla commedia più famosa, che ne sancisce il successo nel novembre del 1867 a Firenze[142]. Questa commedia, ambientata a Napoli nel 1861, è svolta con una tecnica relativamente nuova, a metà tra la commedia di ambiente e quella di carattere, senza un intrigo vero e proprio ma con la sovrapposizione di singoli quadri, diventando l'apologia dell'amore sano e del nuovo ideale di virtù borghesi[143]. Restando ancora legato alle consuetudini del teatro a tesi, Torelli, con questa commedia, si propone di dimostrare l'assunto «il buon marito fa la buona moglie», attraverso la narrazione delle vicende che vedono protagonisti da una parte una coppia di vecchi coniugi all'antica, dall'altra diverse coppie di giovani sposi aristocratici, nelle quali prevalgono la gelosia e l'indifferenza e in cui emerge soltanto la figura del borghese onesto che facendo innamorare la sua donna unicamente con le sue virtù morali, la spinge a riconoscersi unica e fortunata tra tutte le altre. Pur senza offendere la morale corrente, Torelli, alternando i toni comici con quelli seri, fa in modo che la tensione drammatica non sia da ritracciare

[140] Ivi, p. 27.

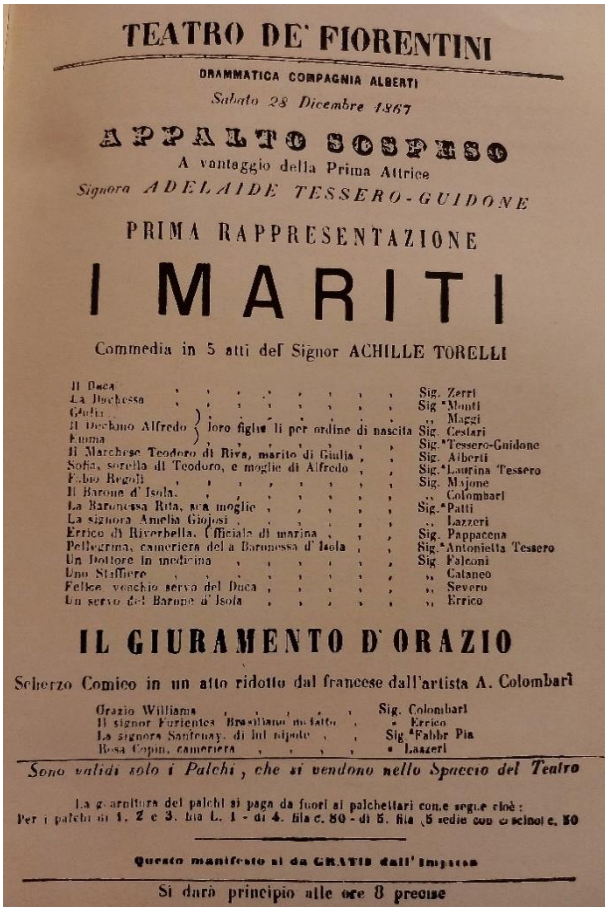
[141] B. CROCE, *Achille Torelli*, cit., p. 344; cfr. anche S. GAETANI, *Achille Torelli*, cit., p. 45.

[142] Vd. A. TORELLI, *I mariti*, in *Teatro scelto*, cit., pp. 219-301. La commedia viene rappresentata per la prima volta al Teatro Niccolini di Firenze nel novembre del 1878, dalla compagnia Bellotti-Bon. A proposito del successo, si rimanda al paragrafo I.5 della tesi. Uno studio sull'evoluzione del testo tra la prima stampa del 1875 e il copione manoscritto appartenuto alla compagnia di Alamanno Morelli e attualmente posseduto dalla Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma è stato condotto da F. MALARA, *"I mariti" di Torelli: gli slittamenti progressivi di un copione*, in *Copioni e drammaturgie di fine Ottocento*, Milano, LED, 2000, p. 15.

[143] Cfr. V. VIVIANI, *Achille Torelli*, cit., p. 271.

all'interno delle vicende familiari, ma proprio nella contrapposizione tra la morale aristocratica e quella borghese[144].

Anche avvalendosi di una nuova indagine psicologica, con «l'occhio acutissimo del poeta» con il quale «ha letto nel gran libro della società; ha scrutato le pieghe più nascoste del cuore; ne ha indovinato i sentimenti più veri ed



TEATRO DE' FIORENTINI

DRAMMATICA COMPAGNIA ALBERTI

Sabato 28 Dicembre 1867

APPALTO SOSPESO

A vantaggio della Prima Attrice

Signora ADELAIDE TESSERO-GUIDONE

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

I MARITI

Commedia in 5 atti del Signor ACHILLE TORELLI

Il Duca	Sig. Zerri
La Duchessa	Sig.ª Monti
Giulia	,, Maggi
Il Duchino Alfredo (loro figli in ordine di nascita)	Sig. Cesari
Emma	Sig.ª Tessero-Guidone
Il Marchese Teodoro di Riva, marito di Giulia	Sig. Alberti
Sofia, sorella di Teodoro, e moglie di Alfredo	Sig.ª Laurina Tessero
Fabio Regoli	Sig. Majone
Il Barone d'Isola	,, Colombari
La Baronessa Rita, sua moglie	Sig.ª Patti
La signora Amelia Giojosi	,, Lazzeri
Errico di Riverbella, Ufficiale di marina	Sig. Pappacena
Pellegrina, cameriera della Baronessa d'Isola	Sig.ª Antonietta Tessero
Un Dottore in medicina	Sig. Falconi
Uno Staffiero	,, Calaneo
Felice, vecchio servo del Duca	,, Severo
Un servo del Barone d'Isola	,, Errico

IL GIURAMENTO D'ORAZIO

Scherzo Comico in un atto ridotto dal francese dall'artista A. Colombari

Orazio Williams	Sig. Colombari
Il signor Furtenice Brasiliano mulatto	,, Errico
La signora Sanfenay, di lui sposa	Sig.ª Fabbr Pia
Rosa Copin, cameriera	,, Lazzeri

Sono validi solo i Palchi, che si vendono nello Spaccio del Teatro

La guarnitura dei palchi si paga da fuori ai palchettari come segue cioè:
Per i palchi di 1. 2 e 3. fila L. 1 - di 4. fila c. 80 - di 5. fila 5 sedie con 3 scabelli c. 50

Questo manifesto si dà GRATIS dall'Impresa

Si darà principio alle ore 8 precise

FIGURA 10. MANIFESTO DEL TEATRO DE' FIORENTINI PER LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE NAPOLETANA DE *I MARITI* (BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI, *LUCCHESI PALLI*)

immutabili, le passioni più pericolose e le più gentili al tempo stesso»[145], Torelli mostra il suo vero fine, la tensione costante alla definizione del senso morale, definito più volte come «l'amore che fra due cose amabili» che «sente la più alta e la preferisce»[146].

In questa commedia la rapidità delle azioni che si svolgono nei cinque atti, corrisponde alla concentrazione dei dialoghi in battute stringate, non senza accenni di comicità, che consentono di riconoscere ogni singolo carattere nel coro più ampio attraverso parole e comportamenti del tutto singolari. Ad ogni personaggio viene attribuito, infatti, un dramma di gelosia, di scetticismo, di infelicità o di

144 F. SOCRATE, *Commedia borghese e crisi di fine secolo*, cit., p. 29.

145 L. CAPUANA, *Achille Torelli*, cit., p. 97.

146 Cfr. A. TORELLI, *L'asino di Buridano*, in *Teatro scelto*, cit., p. 186.

irrequietudine, che, diventando insostenibile, fa emergere con prepotenza tutte le fragilità dell'animo umano. Gli unici personaggi a restare fissi nella loro posizione esemplare sono il duca e la duchessa di Herrera che aiutano ad indicare la via che i giovani dovrebbero percorrere, ma lungo la quale si perdono nelle insidie poste sul loro cammino, cedendo a pulsioni basse e a consuetudini ben lontane dal modello di vita proposto da quella vecchia generazione che ancora si adopera per salvare la tradizione della famiglia. Se da un lato questa coppia dimostra la «serietà e la compitezza coniugale del buon vecchio tempo», dall'altro vengono posti nei comportamenti di altre coppie, come antitesi, i vari casi in cui «il marito cattivo fa la moglie infelice e disonesta»[147]. A partire dai comportamenti dei loro figli, delle loro nuore e dei loro generi, i due coniugi osservano la degenerazione dei costumi e della morale che si accentuano soprattutto a contatto con altre figure dell'alta società, già corrotte.

Tutta la commedia è un costante racconto del progressivo svelarsi della vacuità di alcuni sentimenti che diventano abitudinari per poi trasformarsi in disprezzo, lasciando emergere i lati più ostili di ognuno: Teodoro, il marito di Giulia, sarà roso dalla gelosia per aver trovato nella stanza della moglie una camelia, che poi rivedrà nell'occhiello di Enrico di Riverbella e lo scambierà per suo amante; Giulia, sfinita da queste sue manie, comincerà non solo a notare tutti i difetti del suo sposo, ma anche a meditare una separazione; il Duchino Alfredo, per i suoi comportamenti scostanti e insensibili nei confronti della moglie Sofia che ha anche appena perso un figlio si farà disprezzare non solo dalla sua compagna, ma anche dai suoi genitori; il barone d'Isola e sua moglie Rita vivono una relazione che li porta a considerarsi due estranei; Amelia Gioiosi sposa un uomo già anziano e malato unicamente per avere benefici economici.

Il primo atto, infatti, si apre con la gelosia incontrollata di Teodoro che continua a girare per casa con la camelia che ha trovato in casa e che pensa essere il dono di qualche ammiratore di sua moglie, lasciando presagire già un matrimonio instabile. La parte centrale, invece, è assegnata alla presentazione di Fabio che avviene attraverso le parole delle giovani donne di casa, Giulia e Sofia – già ammogliate rispettivamente con Teodoro e Alfredo, per un matrimonio di convenienza e che ora vivono in maniera del tutto insoddisfatta – e Emma, promessa sposa di Fabio, che non accetta di diventare l'idea di avere un marito borghese, soprattutto perché innamorata di Ernesto di Rogheredi, giovane rampollo dell'aristocrazia locale. Cogliendo le giovani donne nella critica più aspra rivolta ai loro mariti, la duchessa di Herrera non può che dispiacersi di aver ceduto alla stipula di questi matrimoni tanto infelici e si mostra ancora più risoluta nella scelta della terza unione, l'unica che secondo lei potrebbe aver successo, quella tra sua figlia Emma e Fabio:

[147] B. CROCE, *Achille Torelli*, cit., p. 334.

> LA DUCHESSA: Per te non ho scelto un ragazzo, ma un uomo di trent'anni: l'età giusta in cui si dovrebbe prendere moglie; un uomo bello, vegeto, fresco, Caracciolo da parte di madre… Un uomo che col suo ingegno s'è fatto un patrimonio ed un nome… Gli manca un titolo… Ma, mio Dio, quando un marchese ed un duca hanno fatto una così brutta prova, voglio provare un poco con un avvocato!

Nel citare in questa battuta tutte le caratteristiche di Fabio, la duchessa mette in evidenza le qualità fisiche, la buona famiglia che ha alle spalle, ma soprattutto la sua abilità di essersi fatto da solo, pur non avendo nessun titolo nobiliare. Non del tutto convinta di dover cedere a questa prova, Emma trova il sostegno nelle altre due giovani spose che pensano ormai di dover considerare gli uomini in un'unica maniera, senza sperare di ricevere da loro momenti di felicità condivisa. Teodoro, infatti, con la sua gelosia «annoia e martirizza» Giulia da «quando si leva fino a quando va a letto», Alfredo, invece non è mai presente e Sofia si trova a sospirare per il giovane elegante e delicato che ha amato da ragazza, Enrico di Riverbella (proprio quest'ultimo sarà uno strumento usato da Giulia per fingere che quel tradimento sospettato dal marito sia vero e per provare a separarsi, usando come prova delle lettere scambiate tra Sofia ed Enrico, ma falsificate a suo vantaggio). A chiudere il cerchio vengono presentate poi Amelia Gioiosi e Rita d'Isola. La prima è definita dalla duchessa come «una donna che ha nelle vene l'argento vivo» e che a settant'anni ha deciso di sposarsi con un uomo ricco che sembra acconsentire al comportamento libertino della moglie, che si fa accompagnare in giro da suo cugino Ernesto di Rogheredi:

> SOFIA: E tuo marito?
> LA GIOIOSI: Sai, ha i suoi malanni; esce poco; ma è proprio un buon uomo. (*Seguita a voce bassa*).
> LA DUCHESSA, *da parte a Sofia*: Ai miei tempi un buon uomo significava… Un buon uomo oggi… vale un imbecille…

Con la sua esperienza, proprio la Gioiosi sentendo del matrimonio tra Emma e Fabio non esita a giudicarlo positivamente, considerando tutti i benefici che la giovane donna potrebbe trarne, affermando: «è ricco, è un bell'uomo, […] e poi, al marito si fa fare tutto quello che si vuole; io, per esempio, con due carezza, metto il mio a letto e me ne vado al teatro». Rita, al contrario, lascia che sia suo marito a girovagare libero, perché se in un primo momento restava a casa a piangere «lacrime buttate al vento», è sopraggiunta adesso una nuova consapevolezza di una relazione che vive con estraneità. In questo stesso momento, venute a contatto con le descrizioni dei mariti offerte dalle donne, Giulia e Sofia si accorgono di non sopportare più la presenza dei loro sposi: Teodoro, nell'occhio, ha una macchia gialla, su cui Giulia non aveva mai focalizzato l'attenzione, ma che adesso non può far a meno di detestare; a Sofia fa ribrezzo l'odore di suo marito Alfredo. Così,

mentre le due donne rimpiangono la loro scelta, implorano Emma di sposare Fabio, visto come unico modello da seguire, fino a convincerla:

> EMMA: Lo sposerò! Lo sposerò! Ma è inutile, non l'amo e non potrò mai amarlo!
> SOFIA: L'amerai! L'amerai! Te lo dico io!

Questo presagio di felicità che chiude il primo atto, nel secondo, nonostante il matrimonio sia già avvenuto, non è ancora realizzato. A rendere difficile la vita coniugale concorrono, infatti, tutti i malumori di Emma e le sue pretese nei confronti del marito che, resosi conto di creare del nervosismo in sua moglie, non esita a cercare momenti di dialogo, dimostrando di volersi prodigare ogni giorno per il benessere e l'agiatezza della moglie che spera un giorno diventerà madre dei suoi figli e invitandola a condannare quei matrimoni in cui prevale la disonestà e il disgusto tra i coniugi. Non convinta da queste parole, Emma inizia ad indirizzarsi verso il bene quando Rita le comunica la morte del marito di Amelia Gioiosi, preso da un malore dopo aver scoperto un ammanco di soldi che la donna aveva usato per coprire i debiti di Ernesto di Rogheredi. Mentre Fabio non si avvale di ciò come un motivo per trarre Emma dalla sua parte («Non rilevo mai i demeriti altrui per far risaltare i meriti miei») è, invece, proprio in questo momento che Torelli porta a compimento l'apologia dell'uomo onesto che si tiene lontano dal compiere queste malefatte e tutela la moglie da ogni pericolo, e lascia che sia proprio Fabio a pronunciare la morale: «Per me dico che il buon marito fa la buona moglie e che, sopra cento mariti traditi, novanta ne hanno la colpa!». Quanto affermato da Fabio, sarà poi confermato dalle osservazioni che fa Rita – evidentemente pentita di non aver accettato il suo corteggiamento quando poteva – sul matrimonio di Emma:

> RITA: […] Tu che eri un po' più leggerina, via, lasciamelo dire, diventerai la più seria delle mogli. E sei sulla strada, sai; perché si dice che uno principia a non essere più pazzo dacché s'avvede che l'altro impazza!

Le riflessioni di Rita si riveleranno in tutta onestà verso la fine del terzo atto, quando, dopo aver saputo che il marito non solo frequenta altre donne, ma le incontra anche apertamente per strada davanti alla figlia, decidendo di separarsi, pensa di scegliere proprio Fabio come suo avvocato, confidandogli come gli sia passata la voglia di fingere per non far capire al mondo i suoi dispiaceri e per continuare a vivere in società con dignità. Tuttavia, cedendo allo sguardo di rimprovero di Fabio, si trova ad ammettere:

> RITA: […] Che volete che faccia? Sento il bisogno di amare e di essere amata; ci ho messo tutta la buona volontà col barone; ma che posso fare di più? Saranno giuste, sante queste leggi che legano due esseri per tutta la vita; ma il supplizio di un vivo, incatenato per tutta la vita ad un cadavere, pesa, anch'esso, nella bilancia!

Anche alla fine dell'atto terzo, come accade negli altri finali, ancora una volta Emma si sente ripetere della fortuna che ha nell'aver trovato un uomo «bello, intelligente, nobile e fedele» come Fabio e, soltanto quando diventa gelosa dell'intimità che si è creata tra lui e Rita, comincia a riconoscere le virtù dell'uomo che ha sposato. Successivamente, nel quarto atto che si avvia già verso l'epilogo, durante la festa organizzata presso il barone d'Isola, tutte le battute sono riservate alle coppie che, continuando a non venirsi incontro, sanciscono l'inutilità di ogni tentativo compiuto per salvare il loro matrimonio: Alfredo lascia che Sofia sia accompagnata da altri uomini e quando lei gli chiede in modo schietto di restare a farle compagnia lui si rifiuta perché prova noia; il barone d'Isola senza pensare ai suoi errori parla delle imperdonabili colpe di Alfredo; Enrico di Riverbella è l'unica figura positiva tra gli uomini, perché si preoccupa che la sua presenza lì possa insidiare il decoro di Sofia, ma la sua presenza condurrà ad un duello. In questa commedia moderna, infatti, non manca l'altro rilevante rituale aristocratico, il combattimento tra gentiluomini[148], che prende avvio nel momento in cui Teodoro viene a sapere che tra Giulia e Sofia compare sempre la figura di Enrico di Riverbella e, pur non comprendendo chi possa insidiare, ma convinto di aver visto sua moglie nella sua carrozza, che in realtà traportava la duchessa, orgoglioso del suo onore perduto, pensa sia giusto allontanarlo e chiede al barone d'Isola di fargli da padrino. In realtà il duello, non riproposto sulla scena, ma raccontato dalle parole del duca che legge la notizia sul giornale, avviene tra il barone d'Isola e Enrico di Riverbella per Amelia Gioiosi, ma, poiché il duca fraintende, pensa che si siano battuti per Sofia e che suo figlio non abbia assolto il suo compito di onorarla e difenderla. In questo modo quindi il duello, pur frainteso, sembra sancire l'effettivo declino del monto aristocratico, oltre che portare a compimento «il romanzo del decoro di una moglie, compromesso dal marito e salvato da un innamorato», ma anche l'idea di vergogna che cade sul marito stesso che se ne sta in disparte mentre gli altri si battono. Con la consapevolezza che «proprio la virtù e il valore fanno breccia nel cuore delle donne oneste e virtuose», si argomenta in questo modo una morale già perfettamente esposta, ma affidata direttamente ai gesti e alle azioni di Emma. La moglie del marito onesto, infatti, avendo appreso la lezione tira ora le fila del discorso, ricordando alle mogli il loro compito di sostenere i mariti, soprattutto nelle difficoltà: Sofia corre ad accudire Alfredo malato e Rita fa lo stesso con il Barone, rinunciando alla partenza per Parigi. Tuttavia, il lieto fine più atteso giunge nel momento in cui Emma si avvicina con amore a Fabio e sussurrandogli qualcosa che non viene riportato, si comprende che dà lui la notizia che presto diventerà padre. Si compie così la parabola dei mariti, «svolta con brio» e «da un

[148] L. PALMA, *Matrimoni, convenzioni e rituali sociali ne* I mariti *di Achille Torelli*, in *Natura, società e letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, p. 6.

uomo di mondo»[149], illustrata nella sua completezza, con riferimenti a tutti i casi immaginabili, ma lasciando emergere il modo in cui per tutto lo svolgersi della vicenda Fabio conquista l'affetto della moglie

> non già col colpirne l'immaginazione per mezzo di qualche pomposo atto di prodezza, e neppure perché la moglie a un tratto si converta per la via del raziocinio, ma col tatto del gentiluomo, che sa non essere importuno, che non suscita contrasti violenti, che non si affanna a far valere i suoi meriti o a mettere in mostra i vizi dei rivali, che è attento fino allo scrupolo nel mantenere ciò che ha promesso sia pure un'inezia, sia pure che questa debba costargli troppo caro.

La moglie. Due anni dopo *I mariti*, nel novembre del 1869, sempre a Firenze, ma nel Teatro delle Logge, la compagnia Bellotti-Bon porta in scena per la prima volta la commedia in tre atti *La moglie*, che fornisce un «esempio di moralità didascalica»[150]. Attraverso la rappresentazione di tre donne diverse, Maria, Malvina ed Elena, caratterizzate da diversi atteggiamenti, Torelli sulla scia di quanto già compiuto ne *I mariti* si propone di dimostrare che «la buona moglie edifica la propria casa». Quest'espressione, utilizzata dal duca tutore di Giorgio, nel primo atto, si scontra con il senso di smarrimento che avverte nell'entrare in una casa che sembra essere abbandonata, soprattutto a causa della scarsa cura che ne ha Malvina, moglie di Giorgio, una donna frivola e incontentabile, che trascura addirittura i suoi figli, che appaiono sempre trasandati. Al contrario, questo marito virtuoso si preoccupa non solo del sostentamento della sua famiglia, ma anche di concludere un buon matrimonio per la sorella Maria e di accogliere in casa la sorella di sua moglie, Elena. Per quanto riguarda la prima, può essere considerata senza dubbio la vera protagonista della vicenda, ma soprattutto il vero modello da seguire: «un po' contadina», ma con «l'aria di una violetta nascosta». Maria, promessa sposa di Oscar, è l'esempio della donna che riconosce la grandezza del suo amore, ma che non lo esprime a parole, lasciando che siano i gesti a parlare, come lei stessa ricorda ad Oscar che rimprovera la sua abitudine di lasciare poco spazio alle dichiarazioni d'amore:

> MARIA: […] L'indeterminato vale più del determinato, l'infinito più del finito… E tu vuoi la parola che definisca il mio amore, il quale t'assicuro non ha confini! Vuoi il meno ed io voglio darti il più… Mi fai una rabbia!

In un mondo fondato sulla superficialità, l'esempio di colei che non a caso porta il nome della Vergine propone un modello di virtù e di ideali che sono lontani dalla società moderna, di cui le altre due diventano il prodotto. Elena, infatti, non perde tempo a rivendicare l'influenza che un tempo ha esercitato sul promesso sposo di Maria che, appena entrato in quella famiglia per il tramite di un cugino di

[149] B. CROCE, *Achille Torelli*, cit., p. 334. Vd. A. TORELLI, *La moglie*, in *Teatro scelto*, cit., pp. 303-356.
[150] V. VIVIANI, *Achille Torelli*, cit., p. 639.

Elena e Malvina, dopo essere stato presentato alle due, ripiega su Maria. Con un rancore celato dalla presunzione di dover essere più nobile di spirito rispetto alla sorella Malvina, Elena, senza lasciarsi intimidire dal buon cuore di Maria, pronuncia un lungo discorso che tende ad elogiare coloro che si distaccano dall'idea di dover creare a tutti i costi una famiglia, ritenendo l'amore una mera merce di scambio. Nel secondo atto, in cui si riprende la narrazione con un salto in avanti di cinque anni, fino alla conclusione del terzo, continua ad essere protagonista la sfera sentimentale, ma con alcune nuove consapevolezze: Giorgio sembra essere più vecchio di Malvina che ora pare rivolgere i suoi interessi verso Oscar; Oscar è già sposato con Maria, ma cede alla bellezza di Elena; Maria, colta nel suo impeto di bontà, si preoccuperà più di salvare l'onore di suo fratello, cercando di dimostrare che sua moglie non lo tradisce, che di nascondere la sua sofferenza di donna tradita. Ancora una volta spetta ad Elena una riflessione sul matrimonio e sull'amore, perché, adesso che è sposata, si rende conto che da quando è moglie tutti si accorgono della sua bellezza ed è circondata da adoratori che non si avvicinavano a lei quando era ragazza. Se in un primo momento dalle parole di Elena emerge una cruda riflessione nei confronti degli uomini che insidiano alle donne non più libere, ma sempre considerando anche la colpa delle spose che cedono; successivamente è Maria con stizza ad osservare che «non basta che una povera moglie faccia il suo dovere, ma deve anche raccomandarsi a Dio perché le altre facciano il loro». Nonostante questa riflessione, Maria, con la sua devozione al marito e alla famiglia, risulta essere l'eroina della commedia: per tutelare il fratello convince il marito a parlare con Malvina, non immaginando che questa lo avrebbe sedotto. Resasi conto di ciò, Elena spingerà Oscar ad allontanarsi da Malvina, per gelosia e non per rispetto nei confronti di Maria:

> OSCAR: Siete gelosa di vostra sorella e non di mia moglie?
> ELENA: Non so quel che sono!... So che non avete nessuna ragione, nessuna attenuante di tradir Maria per Malvina!... e se un avanzo di stima, se un rimorso provate per me, che non vi feci nessun male ed ogni male ebbi da voi, lasciatemi non dico la pace, ma l'apatia in cui vivo!

Questa «lotta» vissuta da Elena si giustifica con il fatto che nella sua giovinezza era stata motivo di infelicità, ma nell'ultimo atto questa condizione si rovescia quando Malvina, trovandosi ad affrontare difficoltà economiche, preferisce lasciare che suo marito se la cavi da solo e va a vivere da Elena, dicendo che si sono sempre amate e lasciando soli i suoi due figli, senza nessun sentimento materno. Nella contrapposizione tra i figli di Malvina e di Maria, Anselmuccio ed Oscarino, come fa osservare Torelli nella didascalia che commenta una delle ultime scene, «si scorge la differenza tra le madri di entrambi», mentre si fa strada sempre di più in Maria il sospetto del tradimento di Oscar e, pur dolendosi della sua dignità, si adopera per fare in modo che si sappia che l'amante di suo marito è Elena e che

suo fratello non soffra per l'infedeltà della moglie. Tuttavia, Maria, devota alla sua mansione di madre di famiglia e di moglie, dopo aver smascherato il marito, lo perdona, scegliendo di ricordare soltanto che è il padre di suo figlio, mentre lo stringe in un abbraccio:

> MARIA: Bada!... L'unica cosa che non saprei perdonarti sarebbe di avvilire la tua dignità dinanzi agli altri. In quanto a me fammi piangere quanto vuoi!... (*Si asciughi gli occhi*). Via, calmati!... Ti ho perdonato, vedi!... Ho dimenticato tutto… non ho mai saputo nulla, né ricorderò mai altro che… sei il padre di mio figlio! (*Lo prende per mano e lo conduce vicino ad Oscarino*).

Con questo gesto di amore si compie la morale della buona moglie che non solo edifica la propria casa, ma diventa anche il pilastro della vita coniugale.

Rapisco mia moglie. Presentato come un atto unico che ha per sottotitolo *Scene da salotto*, *Rapisco mia moglie* viene rappresentato per la prima volta presso la Società Filarmonica di Napoli, nel maggio del 1882, con lo stesso Torelli nella parte del Marchese Ippolito, il nobile gentiluomo, punto cardine della vicenda[151]. Anticipando la vicenda presentata alcuni anni dopo nel proverbio in due atti *A conti fatti, beati i matti!*[152], pubblicato nel 1886 presso l'editore Barbini di Milano, il commediografo propone in questo suo lavoro teatrale una sua personale visione delle incertezze dell'animo femminile derivanti dalle convenzioni matrimoniali che prendono il sopravvento sulla purezza dei sentimenti. Il commediografo in queste scene racconta, infatti, da un lato, le sensazioni di una donna, Iniga, contesa da Lugarto e Adelchi; dall'altro la metamorfosi di Ippolito che non ha mai pensato a contrarre matrimonio, fino a quando non gli si presenta il pretesto. Iniga, infatti, dopo essersi arresa all'idea di non poter sposare Adelchi che si era allontanato senza fare più ritorno, stava per cedere alle lusinghe di Lugarto che l'avrebbe sposata soltanto per un tornaconto personale, ma in seguito ad un turbinio di sentimenti e di emozioni decide di sposare Ippolito, inaspettatamente l'unico uomo capace di amarla. In una commedia dove ogni azione del passato ha un suo effetto sul presente, anche Ippolito, mentre si perde nello sguardo profondo della donna che ha sposato, mostra tutta la sua sensibilità nel momento in cui comincia a percepire in sé un nuovo sentimento e si vergogna dei suoi trascorsi, riconoscendo il vero amore:

---

[151] Vd. A. TORELLI, *Rapisco mia moglie*, in *Teatro scelto*, cit., pp. 451-479.

[152] Secondo alcuni critici dell'epoca questo lavoro, per la trama affine, sarebbe un plagio di *Un mariage excentrique* di Luigi Gualdo, in cui «l'autore tratta di una bella e colta signorina, Elisa Valenti, che i parenti vogliono dare in moglie al brutto ma vecchio signor Gorletti, mentre lei invece ama riamata il giovane Bardi che era andato in India a cercare fortuna. Tardando a tornare, rendeva Elisa libera e la donna si avvicinava al ricco uomo». Cfr. C. R., *Il matrimonio d'un matto. Nuova commedia di Achille Torelli*, «Il Fanfulla della domenica», 8 ottobre 1882, p. 2.

> IPPOLITO: […] Tutto il mio passato sfrenato e licenzioso mi si para dinanzi: e m'invade il terrore che mia moglie sappia quello che ho fatto lì, quello che ho fatto là… Fosse un'altra, non me ne importerebbe nulla; ma quella creatura lì, con quel capo inclinato, con quello sguardo che ti cerca nell'anima, con quelle braccia conserte, con quel silenzio; quella figura calma, immobile che osserva… (*Prova un fremito*).

Tuttavia, Ippolito non è il solo ad essere condizionato dalle azioni del passato: la stessa Iniga, infatti, ripensa con nostalgia alla promessa di matrimonio che aveva fatto al suo Adelchi, nel confronto che ha con lui che giunge quando è troppo tardi chiarisce gli antefatti: dopo la partenza di Adelchi per Malta, la madre di Iniga gli aveva scritto a sua insaputa chiedendogli di sciogliere le sue promesse e lei, «con la disperazione dell'anima», dopo averlo accusato di «poca costanza» si era rassegnata a sposare Lugarto pur non amandolo, finché il marchese Ippolito non la salvò da quella certa condanna ad una vita infelice. L'amore che Ippolito non era ancora riuscito a dichiarare né a se stesso né ad Iniga, emerge nel colloquio che ha con Adelchi che non lo riconosce e gli parla apertamente:

> ADELCHI: Veggo che lei ha del marchese la stessa opinione che avevo io. Credevo anch'io veramente che il marchese fosse un volgare libertino; ma… (*sospira*) mio malgrado, mi è forza riconoscere che egli è un animo generoso…
> IPPOLITO: Ah?!
> ADELCHI: Le assicuro… Le assicuro… (*con evidente sforzo*) che, nonostante l'ira che mi prende avvedendomi che il marchese è degno di stima, le assicuro che… che egli è tutt'altro di quello che io credevo (*sospira*).

Queste parole non solo destano stupore nell'animo di Ippolito, ma lo mettono anche nella condizione di dubitare dei «due uomini» che convivono nel suo unico corpo. Sempre in lotta tra sé e sé, infatti, non è capace di scagliarsi contro l'uomo che mette in pericolo l'onestà della moglie, lasciando sospettosa Iniga che pensa di non meritare neanche la gelosia del marito che, in quel preciso istante, riconosce la sua felicità mentre la stringe e le chiede di fuggire insieme a lui, esclamando: «Rapisco mia moglie!». In questo modo raggiunge il suo compimento la parabola dell'uomo che da libertino diventa un marito innamorato devoto, nonostante il suo matrimonio non sia cominciato per un vero amore, ma per un desiderio di proteggere la donna, un desiderio che diventa una motivazione più valida di ogni altro sentimento.

Troppa grazia!. Rappresentata per la prima volta a Napoli dalla Filodrammatica di Villa Barbaia nel 1862, la commedia in tre atti, dal titolo *Troppa grazia!*, è un altro chiaro esempio di analisi delle convenzioni matrimoniali che non

sono sempre sinonimo di felicità[153]. Gli amori che la commedia presenta in scena sono declinati al presente, al passato e al futuro: il passato lascia traccia di sé nel presente perché riproposto sotto forma di una tradizione arcaica che reca danno a chi ancora crede in sentimenti puri in una società pronta mettere in discussione l'onore della donna senza diritto di replica (si tratta di una promessa d'amore fatta davanti a Dio, ma non davanti alla legge, quella tra la madre di Eva e il suo padre defunto); l'altra forma d'amore al presente è data dal legame tra Eva e sua madre; il futuro vede la congiunzione dei due amori precedenti nel realizzarsi del lieto fine nella creazione di una nuova famiglia che fa dimenticare il dolore degli anni trascorsi.

L'opera si apre subito con la confessione che Eva fa a sua madre in un momento di intimità in occasione della quale rivela il suo amore per Alberto, prima ancora che si cominci a parlare del contratto matrimoniale. Pur essendo pronta a legarsi definitivamente all'uomo che ama, il primo pensiero di Eva, immaginandosi già sposata e confinata nel palazzo del marchese, viene rivolto alla sua cara madre. Eva, infatti, consapevole del fatto che con il matrimonio perderebbe la tutela della madre e il lascito del defunto padre, si preoccupa di fare in modo che la contessa non solo non si allontani mai da lei, ma che non debba neanche dipendere economicamente dalla figlia, perché per lei sarebbe denigratorio: eppure la legge imporrebbe proprio che la figlia, pur di aiutare la madre, potrebbe indirizzarle un assegno mensile. In un mondo aristocratico in cui non si rivede, con il solo desiderio di allontanarsi dalle convenzioni che non pongono in primo piano la sua felicità, ma tendono a salvare le apparenze e il buon nome, Eva, legata ad altri valori, sembra mettere in discussione la sua iniziale idea di sposarsi. Tuttavia, mentre si discute del contratto matrimoniale, si viene anche a sapere che effettivamente sua madre non fu mai legata con un atto giuridico a suo padre, ma sposata con lui soltanto «innanzi a Dio». Dopo aver rivelato questo grande peso che portava dentro da anni, la contessa si sente venir meno le forze e muore, lasciando sua figlia immersa nel dolore. Eva anche dopo il matrimonio – così come viene narrato nel secondo atto che si svolge a partire dal terzo mese successivo all'accaduto – continua a vivere nella tristezza e nel ricordo della madre morta, con la conseguente sofferenza di Alberto che vorrebbe risollevarla da quel malessere che prova. Nel ruolo del marito devoto che si adopera per la felicità della moglie, Alberto è la figura più limpida dell'opera, ostinato nel continuare a proteggere il suo amore, mentre Eva non pensa ad altro che al suo dolore, mettendo in secondo piano il marito. Senza smettere di adoperarsi per la felicità sua e di sua moglie, Alberto sarà infine ricompensato con la più grande dimostrazione d'amore da parte di Eva: la creazione di un nuovo nucleo familiare che si arricchisce con la nascita di una bambina che porta lo stesso nome della madre della donna, Maria. In conclusione, «la madre morì per la figlia, la figlia rivive perché madre… Ma troppa vita, troppa grazia!».

[153] Vd. A. TORELLI, *Troppa grazia!*, in *Teatro scelto*, cit., pp. 3-32.

Anche in questo caso, dunque, si può confermare che, nella maggior parte dei casi, le opere di Torelli che coinvolgono gli innamorati tendono a raggiungere il lieto fine e lasciano presagire una nuova epoca felice, aprendosi ad una pura e semplice glorificazione del vero amore e del sano matrimonio con accenti talvolta entusiastici[154].

III.4.2. Scene d'ambiente *bohémien*, scene da salotto: *La scuola degli artisti*, *Scrollina*

La scuola degli artisti – atto unico scritto negli atti Settanta e mai rappresentato – e *Scrollina* – commedia in tre atti, rappresentata per la prima volta a Bologna, nell'Arena del Sole, dalla Compagnia di Luigi Monti, nel 1881 – possono essere analizzate con un discorso che presenti un confronto tra le due opere[155]. Questo è giustificato dal fatto che le scene presentate ne *La scuola degli artisti* – ambientata in una soffitta che riprende quella già proposta da Henri Murger in *Scènes de la vie de Bohème* – ricordano i rapporti che intercorrono tra Guido, Bruto, Arturo e Scrollina, che prima di raggiungere quella fortuna che si manifesta con diverse sfumature, condividono momenti di difficoltà che fortificano i loro atteggiamenti di sfida nei confronti delle ostilità offerte dalla vita. Questi rapporti, soltanto accennati in *Scrollina*, ne *La scuola degli artisti*, invece, si chiariscono mediante la rappresentazione di un momento di vita quotidiano che si può distinguere in due parti: nella prima sono protagonisti Guido ed Ester; la seconda comincia con l'arrivo di Scrollina, Bruto e Arturo. Nella prima parte predomina la passione tra Guido ed Ester, già enunciata come esempio nella trattazione della *femme fatale* in III.3.2; nella seconda parte prenderà piede il sentimento della gelosia che prova Scrollina per essere stata sostituita da Ester, ma anche quello che prova Guido quando si rende conto che non è l'unico uomo presente nella vita della donna da cui è stato ammaliato. Con riferimenti simili queste scene verranno ricordate dai personaggi protagonisti dell'ultima parte del primo atto e dell'inizio del secondo in *Scrollina*, quando – senza la presenza di Guido che nell'opera in questione scompare – si ha l'incontro tra Arturo e Scrollina, con la comparsa successiva anche di Bruto, così come era già accaduto anche nel racconto già citato in II.4.1, *La fine di Scrollina.*

Tra le differenze evidenti nel passaggio dall'ambiente *bohémien* al salotto aristocratico sicuramente si nota lo spostamento dell'attenzione dall'amore inteso come pura passione al sentimento vissuto in tutte le sfumature nell'ambiente aristocratico-borghese in cui i diversi personaggi si confrontano con tutti i turbamenti da esso provocati, non senza evitare scontri, gelosie e duelli. A differenza di quel che si può immaginare, la commedia in tre atti non riporta

[154] J. LUCHAIRE, *Achille Torelli*, cit., p. XXXVIII.

[155] Vd. A. TORELLI, *La scuola degli artisti*, in *Teatro scelto*, pp. 357-376; A. TORELLI, *Scrollina*, in ivi, pp. 503-560.

soltanto la storia di Scrollina, ma la inserisce in una fitta trama in cui si intreccia anche con altre storie che si svolgono parallelamente. Ciò che risalta è sicuramente il ripetersi del destino della giovane modella che in entrambe le sceneggiature alla fine si allontana con la sua scrollatina di spalle, che diventa un modo di reagire con indifferenza e superiorità alla morale del tempo, con «spregiudicatezza», «beffarda grazia anticonformista» e «il suo delizioso impertinente disprezzo per la nobiltà»[156].

A partire dalla conclusione de *La scuola degli artisti* che mostra Scrollina nell'atto di partire senza versare lacrime ma ridendo, lasciando che il suo destino futuro, fortunato o meno, venga soltanto presagito, si può immaginare il suo esordio trionfale in *Scrollina*, nelle vesti della moglie del conte Girolamo che per un matrimonio di convenienza l'ha sposata ormai vecchio e dal quale lei stessa trae fortuna, come epilogo della sua vicenda personale. Una vicenda personale che vedrà il ripetersi continuo del suo allontanamento, come accadrà anche alla fine della commedia, quasi a confermare la sorte di chi non riesce a realizzare pienamente il suo ideale di vita.

In *Scrollina* la vicenda si svolge presso la casa di due fratelli: Terenzio che si occupa della sua casa-museo e Ottavio, per il quale Terenzio ha previsto un matrimonio con Adriana d'Isola. In questa carrellata di personaggi vengono introdotti sulla scena Bruto e Arturo di Fornovo, «il principe che dipinge», che trovano la loro contestualizzazione nella sala dei quadri di valore che si apprestano a visitare, riconoscendone il prestigio; ma anche Veronica di Ribo che si adopera tanto per combinare contratti matrimoniali e che colpisce subito l'attenzione di Bruto, interessato a corteggiarla. Prima delle vicende d'amore, però, trovano spazio diversi racconti personali che pongono in rilievo da una parte la vita agiata dei padroni di casa, dall'altra le sofferenze che hanno dovuto affrontare i due poveri artisti: in queste ultime vicissitudini (che si riscontrano sia ne *La scuola degli artisti* sia in *Scrollina*, ma anche nella commedia con un chiaro intento autobiografico, *L'uomo mancato,* di cui si trovano alcuni giudizi critici, ma non il testo, a causa del suo insuccesso) si identifica lo stesso Torelli. In modo particolare instaura un parallelismo tra le sofferenze legate all'amore e quelle causate dal successo effimero, come già evidenziato nel paragrafo III.3.1 dedicato alla figura del *self-made man*, ponendo tra gli esempi anche Bruto e la sua riflessione sulla donna che da musa ispiratrice, da «Beatrice», diventa «un serpente boa», capace di «soffocare nelle sue spire», come un «terribile vampiro». Così, all'indomani del successo artistico, dopo aver posto il loro idolo su un piedistallo, «la gente si pente di avercelo messo» e comincia «una lotta accanita».

Pur vivendo una vita agiata, ma senza dimenticare il suo passato, entra in scena proprio a questa altezza la figura di Scrollina che tiene a ricalcare il suo nome, nonostante il desiderio di suo marito, il conte Girolamo, sia quello di presentarla con il titolo di contessa Teresa: il ritorno alle sue origini si manifesterà proprio dopo

[156] V. VIVIANI, *Achille Torelli*, cit., p. 643.

l'incontro con Arturo, mai dimenticato compagno durante i suoi periodi più bui, incontro al quale non esiterà a correre urlando per riabbracciarlo dopo tanto tempo, raccontandogli delle sue sventure e di quando fu salvata dal gelido inverno da un'altra donna che incontrerà nella stessa casa e a cui sarà sempre riconoscente.

Tredici mesi dopo, così come viene raccontato nel secondo atto, ad unire le vite di Adriana – che intanto ha sposato Ottavio – e Scrollina sarà l'amore per Arturo di Fornovo, che si sentirà di dover ricambiare soltanto i sentimenti della prima, pur nutrendo affetto nei confronti dell'ex sua modella. In questo atto, viene narrato soprattutto il disfarsi dell'intesa matrimoniale tra Ottavio e Adriana, ma anche tra Girolamo e Scrollina. L'origine di tutto viene fatta risalire al momento in cui, una sera, usciti dal teatro, Ottavio e Adriana litigano in modo brusco e Arturo interviene per assicurarsi che non succeda nulla, ma Ottavio inveisce e lo spinge via. Dopo un confronto con Arturo, anche Scrollina si accorge che è preso da Adriana, fino alla consapevole riflessione:

> SCROLLINA: […] Ma domando io se si può essere più disgraziata: a due persone voglio bene al mondo e vi volete bene fra voi e io rimango a bocca asciutta. (*Esce*).

Dopo quell'incontro a teatro, infatti, Adriana si avvicina nuovamente ad Arturo, perché, in vista di una separazione da suo marito, la testimonianza dell'artista le sembra indispensabile perché «prova dei maltrattamenti», ma, con un'ulteriore riflessione, la donna comprende che Arturo si recava a teatro perché interessato a lei. L'interesse di Adriana, invece, si mostra nella sua richiesta di sapere se suo marito ha già sfidato a duello Arturo, nonostante quest'ultimo si senta in dovere di negare fino alla fine per proteggerla:

> ADRIANA: Sì, ma un'altra donna al posto mio non sentirebbe meno il dovere di interessarsi a voi, a quanto può succedervi, alle conseguenze del vostro alterco con mio marito… Io non posso far niente, lo so, non posso impedire che mio marito vi mandi a sfidare; ma se lo farà, se lo ha già fatto, abbiate la franchezza, la bontà di dirmelo! […]
>
> […]
>
> ARTURO: […] Non so ancora se mi batterò con vostro marito per avervi difeso contro di lui… ma intenderete…troverete giusto che il mio amore rifugga dal giovarsi di una azione, di un pericolo che potrebbe acquistarmi pregio ai vostri occhi.

L'animo nobile di Arturo, in contrapposizione all'atteggiamento dispotico di Ottavio, fa breccia nel cuore della donna che comprende di non provare più affetto nei confronti di suo marito, come ammette nello sfogo con suo fratello Giorgio:

> ADRIANA: La mia vita sai… in casa a piangere per lui, in società ad arrossire di lui! Eppure in su le prime, m'ero indispettita contro me stessa,

> perché, avvedendomi di quanto egli fosse al di sotto di me per cultura, avevo detto a me stessa che io ero meno buono, perché ero meno modesta. Ma oggi il caso è diverso! La donna può sostenere in segreto, sino agli orrori dell'abbracciamento abborrito, ma sino al martirio del suo decoro in pubblico, no, no, no! […]

Nel terzo atto, invece, si comincia col discutere del duello da farsi, ma successivamente, come riportato già nel paragrafo II.4.1, prende il sopravvento la figura di Scrollina che con la sua buona fede, nonostante la forte sofferenza che prova per un amore non corrisposto, pur di salvare entrambe le persone a cui è affezionata, quando scopre che Ottavio vuole recarsi nello studio di Arturo per cogliere sul fatto Adriana, lei fa in modo che non la trovi. Al cospetto di Scrollina, infatti, Ottavio è costretto ad ammettere che non è sua moglie l'amante del pittore e comprende che non ha più ragione di battersi, ma cadendo «come un topo in trappola», perché potrebbe essere lui stesso accusato di insidiare un'altra donna se qualcuno lo vedesse. Apostrofandola con ira, «donna del volgo», attira la rabbia di Bruto che ascolta quella conversazione appena entrato nello studio e sente di dover difendere «quella creatura che ora è contessa» ma con la quale un tempo aveva condiviso le sue sventure e la sua miseria. Accomunati, quindi, non soltanto dal loro passato, ma anche dagli atteggiamenti di solidarietà che persistono nel presente, sia Bruto che Scrollina si sacrificano per la persona a cui tengono e, dopo questa ulteriore prova, comprendono di non poter rimanere in quell'ambiente aristocratico, scegliendo, senza presagire nessuna sorte, di allontanarsi senza sentirsi riconosciuto nel loro vero valore. Non a caso le ultime parole che pronuncia Scrollina sono rivolte al suo onore: «E chi l'ha mai preso sul serio il mio povero onore?!».

A testimonianza dell'evoluzione delle sue idee, Torelli presenta, quindi, un personaggio della borghesia che rinuncia alla sua felicità – per la quale un Fabio Regoli, invece, avrebbe combattuto – e dimostra che in quello stesso ambiente mondano già rappresentato i personaggi, giusti o ingiusti che siano, sono la rappresentazione della disfatta morale della società.

III.4.3. Passioni e tormenti: *L'israelita*, *L'ultimo convegno*, *Filia suavissima*, *L'asino di Buridano*, *Triste realtà!*

L'israelita. Come già evidenziato in II.4.1, è particolarmente interessante creare un collegamento intertestuale tra alcune opere di Achille Torelli per evidenziare la modalità attraverso la quale si sposta dalla narrativa al teatro: è questo il caso che si manifesta a partire dal racconto *La duchessa Gisella*, fino ad arrivare a *Un matrimonio per dovere* del 1886, passando per l'opera che sarà oggetto di questa trattazione, *L'israelita,* commedia in un atto, portata sulla scena nel dicembre del 1883 al Sannazzaro di Napoli[157]. Con l'intento di rappresentare l'argomento del racconto, Torelli, infatti, sperimenta la scena che poi verrà portata

[157] Vd. A. TORELLI, *L'israelita*, in *Teatro scelto*, cit., pp. 481-502.

a compimento in *Un matrimonio per dovere* proponendola ne *L'israelita*, in cui si propone di far luce soltanto sui tre personaggi femminili che compaiono e che portano lo stesso nome di quelli che si troveranno poi nella seconda commedia: Editta, Lidia, la marchesa Anna. Aprendosi *in medias res*, la commedia lascia subito spazio alla conversazione che avviene tra le due dame e che pone come personaggio centrale Editta, piena di tormenti e rimorsi per la morte del marito Patrizio, che in questo caso è già avvenuta e non viene descritta dall'autore, ma si evince dalle parole della moglie. Sorvolando sul carattere di Editta – già ascritta alla categoria delle "donne emancipate" in III.3.2, per il suo continuo voler «bastare a se stessa» – in questa sede è opportuno soffermare l'attenzione in modo particolare anche sulla resa scenica dei disagi interiori vissuti dalla donna che si riversano nel mondo reale e che si legano non tanto al desiderio di amare e di essere riamati, quanto a quello di una maternità tanto agognata. Proprio a causa di questo ultimo desiderio, la giovane israelita tradisce il marito, lasciando che si uccida per il dolore, e pur essendole concesso il diritto inviolabile di sposare colui al quale si è data, che essa non ama e dal quale non è amata, rifiuta, perché è conscia di non aver cercato l'amore, ma solo quella nuova vita che le si agita nel grembo. A differenza della descrizione dell'infelicità della vita coniugale che ritorna in altri contesti, questa volta è rilevante l'identificazione della protagonista con la religione di appartenenza, affermando come questa sia stata alla base del contrasto vissuto con il marito: «Non era stata benedetta dal Cielo l'unione fra me, israelita, e lui, cattolico; ed essa seguitava ad essere sterile». Sempre a partire dalle considerazioni sulle due diverse religioni, si viene a istituire un rapporto tra due figure contrapposte, Editta e Lidia, l'altra dama che si innamora – ricambiata – dello stesso uomo che per Editta è soltanto lo strumento per conseguire la maternità. Mentre il Cristianesimo di Lidia è dotato della dolcezza e della «soavità di Maria», lei non ha altro che la «crudezza di Sara» e mentre Lidia acconsentì ad un matrimonio combinato dai suoi genitori, Editta sposò il suo uomo con bramando l'arrivo di un figlio che non arrivò mai. È solo per questo motivo, infatti, che ha cercato un amante, dimostrando che questa giustificazione possa essere un motivo valido per cercare di costruire la felicità in altri modi da quelli consueti, senza pensare alle conseguenze delle sue scelte. Rappresentando a pieno l'animo tormentato della protagonista, Torelli la pone a metà tra il bene e il male, definendo la sua irrequietezza attraverso i suoi gesti:

> EDITTA: […] Non istò né bene né male; non mi avvedo di me; non ho tempo di avvedermi di me; il mio pensiero va, va… Non si concede riposo, si tortura…

Procedendo a ritmo serrato, quest'atto unico, con un crescendo di pathos, avvolto dal motivo dell'intima conversazione, lascia emergere ogni aspetto del carattere delle due donne, classificando Editta come un'anima «tanto cieca» nel mirare soltanto alla sua maternità, «da essere irresponsabile», ma anche «da

meritare ogni perdono» e Lidia come colei che segue il vero amore, considerando anche le loro due diverse religioni come affermazione della loro identità e della loro moralità:

> EDITTA: […] Domanda alla società; domanda alla Religione che cosa pretendono da noi! Tu non puoi vivere senza l'amore; io non posso vivere senza la maternità; senza di ciò non sappiamo che farci della vita.

Con un focus sul rapporto tra le due donne, Torelli pone in evidenza che, nonostante tutto, è Editta ad essere sospettosa di Lidia, sostenendo che le creature come lei «amano la propria sorella finché non incontrano l'uomo, che ameranno sopra ogni cosa al mondo», ma sarà invece un'amicizia sincera la sua che pur restando in ascolto – di nascosto – delle parole che la marchesa rivolge ad Editta, con l'intento di combinare un matrimonio riparatore, accetta con consapevolezza il suo destino, senza mettere in pericolo l'onore dell'amica. Il colpo di scena, infatti, sarà dato ancora una volta dalla comparsa della marchesa Anna, la cui unica funzione è quella di porre fine alla questione tra le due donne interessate allo stesso uomo, senza dimenticarsi di tutelare l'onore e il nome della creatura che sta per nascere, realizzando il desiderio che ha manifestato Patrizio prima di morire in una lettera, dopo aver saputo del tradimento di Editta: «Imponete a vostro figlio di sposare la madre di suo figlio che sarà vedova».

Tuttavia, arrivata al momento dello svelamento, Editta, senza alcun rimorso, non sente di essere immorale e se lo è stata è sicuramente a causa della sua «infanzia senza una direzione» che l'ha lasciata sola come «una pianta selvaggia», a dimostrazione di quanto ciò abbia influito sul suo tormento interiore e di come potrebbe spingerla ad essere una madre migliore della sua[158], la cui figura viene caricata dalla marchesa di diversi caratteri che la rendono vicina a Dio:

> LA MARCHESA: […] non c'è madre che non senta dio sentendosi madre!... le potenze finite potranno bastare agli altri, ma non ad una madre… Ogni madre, per l'infinito amore che porta alle sue creature, ha bisogno di credere ad una Potenza, ad una vita infinita!

Editta obbedisce soltanto al suo senso di madre e rifiuta che il padre di suo figlio la sposi per assoggettarsi ad una morale cristiana che non le appartiene. Così, anche per non vivere nello strazio e non farlo vivere a Lidia (vero amore dell'uomo che dovrebbe essere il suo promesso sposo), non solo continua a ripete la riflessione iniziale del «basto a me stessa» ma matura anche l'idea che l'unico vero amore sia quello per il figlio:

[158] Spostando l'attenzione sulla figura della madre, nell'ultima parte, si comprende bene il motivo per cui – come dimostrato da alcune fonti del 1884 – questa commedia verrà proposta anche con il titolo *La Madre*, per sottolinearne la centralità. Cfr. *Una madre di Achille Torelli*, «Corriere della Sera», 30 gennaio 1884.

> EDITTA: […] Io non ho voluto altro che mio figlio… è tuo, lui!... Ti spetta… Io ho di che vivere: ho mio figlio… Mi basta!... Addio! (*Esce*).

L'ultimo convegno. In questo dramma in quattro atti da collocare come l'opera precedente intorno agli anni Ottanta per il motivo in comune sia con *L'israelita* sia con *La duchessa don Giovanni* e *La vittima* (due drammi in un atto pubblicati rispettivamente nel 1888 e nel 1897, non presenti nella raccolta *Teatro scelto*) si rintracciano altri riferimenti sia al motivo della donna insoddisfatta e per questo in preda ai tormenti, sia a quello della figura del marito tradito che, cedendo al dolore e augurandosi la felicità della moglie senza di lui, si toglie la vita, innescando un nuovo circuito di sentimenti contrastanti[159]. Questo dramma, dunque, nella sua struttura e nell'intreccio complesso di quadri scenici, per la sua completezza, potrebbe essere identificato come il corrispettivo di quel che accade nella commedia *I mariti*: anche in questo caso la scena è occupata da singoli intrecci che si intersecano tra loro, da personaggi minori che concorrono allo svolgimento dell'azione sulla scena e dallo scioglimento a cui si giunge trovando una conclusione individuale per ogni episodio. Sicuramente, i drammi più evidenti nell'opera sono almeno due: il primo è quello di Patrizio, il giovane «quasi inebetito», tradito dalla moglie Editta con Giunio e che nonostante ciò «ha un'anima così forte nella debolezza del corpo da essere in ultimo quello che vince sulla moglie che gli cade ai piedi, sentendo la superiorità di colui che ha spregiato e calpestato»[160]; il secondo riguarda la vecchia Rachele, una madre popolana, che ha vegliato con selvaggia passione sul suo figliuolo Rodrigo, il quale una volta diventato ricco, tiene con sé la madre con riconoscenza, ma non riuscirà a condurre una vita tranquilla ancora una volta a causa di Giunio, il "don Giovanni" che insidia la moglie, obbligandolo ad un duello.

Volendo evidenziare la struttura bipartita del dramma, si può osservare chiaramente il modo in cui vengono esposte le due diverse vicende che compaiono intrecciate fin dall'inizio. Il primo atto, infatti, si apre con il motivo classico della conversazione tra due donne, Debora e Marcella, che discutono insoddisfatte delle abitudini dei loro mariti, fino ad arrivare a considerare il matrimonio non come un gesto d'amore, ma come una soluzione per non far estinguere il genere umano proposta dalla Natura. A differenza dell'altra conversazione tra Lidia ed Editta, in questa compaiono molti più motivi filosofici, probabilmente anche a causa della più stretta vicinanza al momento in cui Torelli inizia a meditare sulle congetture poi presenti ne *L'arte e la morale*. La differenza tra le due donne viene infatti esposta come se fosse un commento di un'opera:

> DEBORA: Io sono la critica! Tu sei la poesia… la critica è come l'essenza che il profumiere toglie alla rosa; la poesia è fragranza della rosa sullo

[159] Vd. A. TORELLI, *L'ultimo convegno*, in *Teatro scelto*, cit., pp. 703-754.
[160] V. VIVIANI, *Achille Torelli*, cit., p. 642.

> stelo… va là, Marcella mia, conosco me stessa e il mio cuore… cioè il cuore che ho e dovrei avere!

Riconoscendo la forza delle donne, entrambe si convincono dell'altro grande personaggio alle loro spalle, cioè Rachele, la madre di Rodrigo, marito di Marcella, una donna forte che si è battuta sempre per il bene del figlio. Circondate da una moltitudine di personaggi secondari, le due donne, insieme o prese nella loro individualità, si trovano a doversi rapportare con diversi caratteri: Goffredo, che aveva una grande simpatica per la madre, ormai defunta, di Marcella, che per questo motivo non ne sopporta la vista; Giunio, figlio di Goffredo, follemente innamorato di Marcella, ma pronto a cadere anche tra le braccia di Debora; Colennuccio, lo scrittore a cui viene affidato l'espediente metaletterario della rappresentazione dei caratteri di quella famiglia in un romanzo, e Valentino, il medico confidente di Patrizio. Diverso è il caso di Patrizio, infatti, questo dramma, pur riconoscendone un ruolo fondamentale nel significato dello snodo della scena, riflette bene la sua condizione di uomo "senza parte", in quanto molto spesso compare soltanto come un "personaggio-satellite" della donna cui si accompagna, sua moglie Debora. Com'è stato già notato, in III.3.3, diventando il personaggio-tipo del marito tradito, la figura di Patrizio viene descritta sempre allo stesso modo, «pallidissimo, smunto, con barbettina biondiccia, sguardo vitreo, capelli fini, che gli cadono come bagnati; un po' curvo benché giovane», che «con la forza morale dello stoico»[161] avrà il coraggio di congedarsi dal mondo a modo suo. Considerato anche in amore come una vittima sacrificale che consente ai «profanatori» di rivelarsi, nel secondo atto è costretto ad un confronto costante con gli altri personaggi, attraverso il quale può mostrare le diverse sfumature del suo carattere, a partire dalla conversazione con la nutrice, che fa emergere la solitudine della sua fanciullezza o quella con il dottor Valentino che raccoglie le sue confessioni sul modo che vuol trovare per raggiungere la pace e che individua una certa bellezza «in quel disgraziato».

L'altro dramma parallelo, come già chiarito, è quello che coinvolge la triade Rodrigo-Marcella-Giunio. Si tratta in questo caso di un adulterio non concluso, grazie alla moralità della donna, che pur di non tradire suo marito sarebbe stata capace di rinunciare alla sua stessa vita per difendersi dalle insidie di Giunio. Tuttavia, la semplice provocazione, scoperta da Rodrigo, sarà il pretesto per un duello tra i due uomini, nonostante emerga nel terzo atto una rivelazione inattesa dalle parole di Debora che, dopo aver convocato Giunio, non solo gli dice di aspettare un figlio da lui per quell'unico momento di abbandono che hanno avuto, ma lo implora anche di mostrarsi pietoso nei confronti di Rodrigo che non ha mai maneggiato un'arma.

Quando l'ora del duello si avvicina, Debora ritiene che sia giunta anche lei «a conoscere lo strazio dell'amore», ma subito dopo compare Patrizio, l'uomo

[161] A. FIOCCO, *Achille Torelli alla riforma*, in *Teatro italiano di ieri e di oggi*, Bologna, Cappelli, 1958, p. 51.

straziato dal dolore di vedere sua moglie infelice che cerca altri sollievi. Egli, sentendo oramai il vuoto intorno a sé, avvicinandosi a sua moglie, mostra di essere a conoscenza del suo amore per Giunio, espone i propri sentimenti e parla apertamente al cuore della donna, ma viene rimproverato da Debora perché se avesse mostrato le sue emozioni in precedenza e si fosse comportato come un marito, sarebbe stata felice con lui:

> DEBORA: […] Se tu non ti fossi studiato di tacer sempre, di sopprimerti sempre, se avessi dato segno di quello che ti scopri soltanto adesso, forse, forse sarebbe stato meglio per te, per me, per tutti!

Questo ultimo slancio di emozioni è inutile anche per Patrizio, già risoluto nella sua decisione di avvelenarsi, trascorrendo gli ultimi istanti dinanzi allo sguardo sconcertato di Debora, colpevole di questo martirio. Il dramma nella sua totalità si consumerà alla fine dell'ultimo atto, con la morte di Rodrigo ucciso da Giunio, ma subito colto da un attacco di ira di Rachele e ucciso a sua volta, mentre la donna resta col riso fiero ad osservarne il trapasso.

Filia suavissima. L'atto unico *Filia suavissima,* messo in scena per la prima volta al Teatro dei Fiorentini a Napoli nel febbraio del 1898, rappresenta l'esempio dell'opera teatrale che si risolve mediante l'espediente dell'agnizione[162]. Desunta dal romanzo *L'amore che dura* – ma anche dal rifacimento teatrale che porta lo stesso titolo, *I Rosellana o l'amore che dura* – questo atto riporta la scena già ben delineata nelle opere precedenti della situazione equivoca che si viene a creare nella famiglia a causa di una bugia detta anni addietro, dimostrando come questa abbia ripercussioni sul presente. Come mostra già il titolo, la scena presenta un irrimediabile conflitto che pone al centro una fanciulla del tutto inconsapevole di quanto sta vivendo in modo ingiustificato: la fanciulla di nome Carmen sente su di sé tutto l'odio che riversa contro di lei la nonna paterna, perché la ritiene frutto di un tradimento di sua madre nei confronti del defunto marito, soprattutto perché non somiglia a suo fratello Ulrico. La solitudine di Carmen è aggravata anche dalla decisione incompiuta di farsi suora, che la tortura allo stesso modo del comportamento della nonna che si scaglia anche contro sua madre, perché «nessuno è più straziata di una figlia se… si avvegga che sua madre è insultata, vituperata al pari di lei». In questo caso, l'inquietudine mostrata già altrove da Torelli si rivela tutta nel senso di incertezza e di disorientamento della giovane che giunge addirittura a dubitare della madre e della sua fedeltà, vedendo crollare anche la minima certezza:

> CARMEN: […] Perdonami! Se tu non fossi stata onesta, io ne sarei morta!... Ho bisogno di credere in te!... Ho bisogno di vedere che l'amore non si la laida cosa che lessi in quei libri e mi son visto d'intorno, dalle sale dorate dei nostri palazzi alle sale infette dei nostri ospedali… Salvo

[162] Vd. A. TORELLI, *Filia suavissima*, in *Teatro scelto*, cit., pp. 681-702.

> qualche raro caso di vero amore, noi povere donne non siamo altro che preda a sozze voglie!

Cercando di fuggire da questa vita facendosi suora, Carmen pensava di risolvere anche i dubbi che continuavano a tormentarla, ma si era resa subito conto che anche in quel mondo santo potevano giungere nuove inquietudini, come i primi palpiti per un uomo, Mario, il figlio di Gerardo di Rovellana[163], conosciuto in ospedale. Sentendosi preda di un amore impossibile – pur non conoscendo ancora un'amara verità – Carmen trova difficoltà nell'approcciarsi ad un uomo più grande di lei, caratterizzato a sua volta come un "vanitoso" che non è capace di amare altri se non se stesso. Tuttavia, anche questo connubio impossibile è una motivazione valida colta dalla madre Lucia e dal conte Gerardo per dire il vero: Carmen non somiglia a suo fratello Ulrico e neanche al padre defunto perché è il frutto di un momento di passione e di abbandono vissuto dalla madre di Lucia con Gerardo di Rovellana, un amore tenuto nascosto per difendere l'onore della donna morta durante il parto con questa promessa. Lucia, per salvare sua madre dal disonore, poiché si era appena sposata con un uomo che era subito partito, al suo ritorno, finse di aver partorito anche Carmen, che invece era sua sorella. Si giunge quindi ad un finale che pur sciogliendo il fitto intreccio, resta cupo, in quanto consente una vita felice soltanto a metà, lasciando che Carmen si rassegni ad essere la sorella dell'uomo che ha amato. In questa maniera il naturalismo si riempie in modo macchinoso dell'arte della sospensione[164], ma il tutto è reso dinamico dalla velocità con cui si susseguono le scene, senza indugiare su vacui dettagli, ma considerandoli come elementi utili per la soluzione scenica dell'opera.

L'asino di Buridano. La commedia in due atti è il rifacimento de *Gli Onesti*[165] ed è stata presentata per la prima volta sulle scene a Napoli presso il Teatro dei Fiorentini nel 1866, dalla compagnia di Adamo Alberti[166]. È questo il caso in cui le passioni e i tormenti convivono nei diversi personaggi della commedia che, in modo individuale e collettivo, concorrono allo sviluppo dell'azione nonché all'enunciazione del messaggio in essa contenuto. Sicuramente uno degli obiettivi del commediografo è la dimostrazione che talvolta i veri sentimenti e le passioni più vive riescono ad avere la meglio sulle convenzioni dettate da una morale troppo rigida. Pur tenendo conto dei diversi intrecci di cui si compone la commedia, occorre evidenziare la figura del personaggio principale, Lusignano Gonzaga, il

[163] In questo caso, nell'opera il cognome è Rovellana, non Rosellana come altrove.
[164] Cfr. A. FIOCCO, *Achille Torelli alla riforma,* cit. p. 49.
[165] Si tratta di una commedia in cinque atti andata in scena per la prima volta a Firenze presso il Teatro Niccolini nel 1865, poi pubblicata presso l'editore Barbini nel 1877. Il titolo viene cambiato da Torelli perché "non rispondeva alla tesi del lavoro". Inoltre, viene eliminato un terzo atto "non perché somigliante a quello del duello nel *Padrone delle Ferriere*, ma perché di effetto grossolano». Cfr. A. TORELLI, *L'asino di Buridano,* in *Teatro scelto,* cit., p. 169.
[166] Ivi, pp. 167-218.

quale – come il vero *Asino di Buridano* «che trovandosi tra due greppie piene non sa risolversi […] e muore di fame» – «per paura di compiere qualcosa di non approvato dal mondo, rischia di perdere la mano della sua bella milionaria»[167], ma proprio grazie all'amore di Isabella riuscirà a coronare il suo sogno d'amore. Questa commedia non solo dimostra che anche la passione può trionfare sulla morale, ma diventa anche l'esempio della derisione nei confronti di chi non ha il coraggio di compiere le proprie azioni.

Per comprendere il senso globale della commedia bisogna, dunque, cominciare dalla sfumatura di significato che viene dal concetto di «morale» e che viene chiarita dal professore Gherli che assume le parti dello stesso Torelli nella commedia: la morale è l'amore che «fra due cose amabili, sente la più alta e la preferisce». Tuttavia, la scelta si presenta sempre più complessa se condizionata dalle diverse variabili che si rintracciano nel pensiero di Lusignano: egli è un nobile spiantato, costretto a perdere il suo patrimonio per sanare i debiti lasciati dal fratello; è di religione cattolica e ama una donna israelita; e soprattutto teme il giudizio della società, ritenendosi inadeguato a porsi accanto ad una donna ricca e bella. Intorno alla continua indecisione del personaggio protagonista, il commediografo costruisce una rete di personaggi secondari che concorrono alla dimostrazione degli esiti diversi che si possono ottenere con altri comportamenti che non tengano conto soltanto della razionalità, abbandonandosi alle passioni. Già dalla prima scena, infatti, sono due i matrimoni che si profilano perché il Barone di Rebek ha intenzione di far sposare entrambe le figlie: Isabella e Sara. Se per Isabella, inizialmente, il barone pensa ad un matrimonio con un uomo benestante ed onesto, per indirizzare Sara verso un possibile marito si adopera il professore Gherli, ma non senza un personale tornaconto: venuto a conoscenza che sia lui che Silvio di Monterivo concorrono per la stessa occupazione professionale bandita dal barone in quanto direttore della Casa di Salute, il professore convince Silvio a diventare suo alleato e promette che se gli lascerà il posto, lo aiuterà ad avvicinarsi a Sara, esponendole il suo piano di diventare principe in seguito alla morte del cugino. L'altra relazione sarà quella tra Claudio Fiesoli, colui al quale ha pensato il barone come futuro marito di Isabella, e Dalila, la zia di Isabella che un tempo aveva sposato il fratello di Lusignano Gonzaga e, trovandolo totalmente diverso da lui, lo difende (convenendo anche a lei che fallisca il matrimonio con Claudio, perché ne è innamorata). L'ultimo legame si crea tra Olga e Lino, due figure pudiche e rispettose della morale, ma pronte a votarsi alla più alta delle felicità.

L'unico esempio in cui si vede la mancanza di un vero e proprio carattere è Lusignano e ciò è sottolineato sia dal barone nel suo diniego all'unione matrimoniale, sia dallo stesso Torelli che non indugia sulla descrizione della sua personalità, come se non ne avesse una ben definita, e lascia che siano i personaggi di contorno a compiere gesti più notevoli. È, infatti, la stessa Isabella a prendere

[167] A. FIOCCO, *Achille Torelli alla riforma*, cit., p. 35

l'iniziativa per salvare il rapporto clandestino con Lusignano a scrivergli di nascosto un biglietto in cui gli chiedeva di raggiungerla per parlare del pericolo che incombeva su di loro, la promessa di un matrimonio tra Isabella e Claudio Fiesoli. Tuttavia, la donna aspetta inutilmente un gesto eroico da parte di Lusignano, realizzando quindi la piena concezione che il commediografo ha non solo del «culto del matrimonio» e dei suoi doveri o delle sue gioie, ma soprattutto l'idea dell'«apoteosi della fanciulla»[168] che, nonostante le sue grazie e i suoi pudori, diventa artefice della svolta risolutiva.

A metà del primo atto, infatti, avviene l'incontro tra Lusignano e Isabella che gli rinfaccia di non dimostrarle realmente l'amore che dice di provare, mentre lei sta facendo di tutto per salvare il loro amore, anche rifiutando altre proposte di matrimonio. Lusignano non può far altro che ribattere che anche lui ha una condotta morale da conservare, così come Isabella dovrebbe pensare al suo «animo verginale», che lei rivendica a modo proprio:

> ISABELLA: […] Occupatevi di me, che vi assicuro; mi occupo solo di quello che mi suggerisce l'amore… Ha ragione il professor Gherli: quando si fa qualche cosa di male, significa che fra i due amori si dà retta al più basso… e l'Asino di Buridano si risolve da vero asino… e voi che date sempre retta al vostro orgoglio… […].

La prima volta che comincia a scomparire l'inettitudine di Lusignano è per onore e non per amore, ma soprattutto come gesto di risposta a chi davvero sa amare: dopo aver accusato Dalila di un comportamento scorretto, Lusignano deve fare i conti con Claudio Fiesoli che, mostrando rispetto – e quindi anche interesse – nei confronti della donna, è pronto ad un duello. L'amore di Dalila per Claudio non è manifestato in modo esplicito, perché la donna intende preservare il suo senso morale, ma viene espresso da ogni singola azione del suo corpo (appare convulsa, impallidisce, abbassa lo sguardo, etc.), fino ad un'aperta rivelazione sollecitata dalle parole di Claudio che preferirebbe morire nel duello se non può ricevere amore:

> CLAUDIO: No, non vi perdo, ma ho bisogno di una sola parola e la voglio! Questa è la pietà che a mia volta pretendo! Il vostro dovere è strazio: la vostra felicità e nella rinuncia al vostro dovere! Se non avete il coraggio di questa rinuncia distruggete la vostra vita e la mia! abbiate una volta questo coraggio!...
> DALILA (*svincolandosi da lui*): Ho mia figlia! (*disperatamente*) se non avessi mia figlia mi butterei nelle vostre braccia… ma ho mia figlia… e voi avete vostra madre! Son sicura che non vi lascerete uccidere: siete di vostra madre! Sono sicura!

[168] J. LUCHAIRE, *Achille Torelli*, cit., p. XXXIX.

All'unico vero atto di coraggio, corrisponde l'arrendevolezza di Lusignano alla richiesta di Isabella di non battersi con Claudio che ne sarebbe uscito sconfitto: anche quando ha la possibilità di vincere, a Lusignano non viene riconosciuta la vittoria. Mentre tutti gli altri personaggi conquistano la loro felicità, Lusignano resta fino alla fine inerme di fronte allo svolgersi del proprio destino, roso dai sensi di colpa per la perdita del suo patrimonio e dall'incapacità di lottare per la donna che ama, sopraffatto «dai giudizi del mondo», condannato per questo dal barone:

> IL BARONE: […] Non mi piace il vostro carattere; non sentite altro che l'orgoglio del vostro gran nome… la vostra volontà non è mai la buona… fra l'amore pel vostro nome e l'amore per mia figlia, preferite il primo.

E, rivolgendosi alla figlia, continua a sottolineare tutti i limiti che si pone Lusignano:

> IL BARONE: […] egli non domanda la tua mano perché non ha altro che il suo nome di Gonzaga, perché tu sei israelita e lui è cattolico, perché tu sei milionaria ed egli povero, perché più di te ama e stima e teme i giudizi del mondo…

Soltanto quando si sentirà sconfitto, nell'assistere alle vittorie conseguite dalla determinazione altrui, Lusignano, riconoscerà i suoi errori e chiederà ad Isabella di concedergli l'opportunità di amarla, riuscendo finalmente a prendere la prima decisione tanto attesa, annunciata come un miracolo: «Gloria *in excelsis* all'Asino di Buridano!».

Triste realtà!. La commedia in quattro atti, *Triste realtà!*, viene rappresentata per la prima volta al Teatro Valle di Roma, dalla Compagnia Bellotti-Bon, nel 1871[169]. Già presentato in III.3.3, preso in modo fatale da un turbinio di passione e tormento per la sua sorte funesta, il protagonista della commedia è Rio, che continua ad essere una presenza costante anche dopo la sua morte. È legato, infatti, in modo indissolubile a sua moglie Ada che, non sapendo nulla della malattia di suo marito, pensa soltanto al modo più opportuno per farlo svagare, allontanandolo dai suoi studi e dalle sue occupazioni. Trovando l'unico sfogo nell'amicizia di Carlo, Rio confessa che la sua fine è vicina e che pur sentendosi già condannato non riesce a far a meno di pensare alla felicità di sua moglie e al fatto che, anche senza di lui, potrà godere liberamente di tutti i suoi beni, sentendosi libera di crearsi una nuova vita. Per esaltare maggiormente le virtù di quel marito condannato a morte certa, che trova la forza di pensare al bene di sua moglie, il commediografo pone sulla scena l'esempio di Elvira e del suo marito defunto che, prima di morire, aveva disposto che l'avrebbe designata come unica erede a patto che non contraesse nuovi matrimoni, senza pensare al fatto che in questo modo avrebbe impedito alla donna di essere felice. Al contrario, Ada, dopo la morte di

[169] Vd. A. TORELLI, *Triste realtà!*, in *Teatro scelto*, cit., pp. 397-450.

Rio, disponendo liberamente dei suoi beni, pensa di mettere in vendita la villa, luogo di tristezza e di solitudine, trovando come acquirente il principe Ottavio Piccolomini. Senza mai allontanarsi dalla vedova, Carlo, dopo averla aiutata a vendere la villa, chiarisce che soltanto momentaneamente il suo compito è finito e che sarebbe ritornato per portare a termine un altro dovere, annunciando di doverle dare un «foglio» al momento opportuno.

Dopo aver assistito alle critiche che Ottavio rivolge al defunto Rio, considerato un matto che si è logorato «trascurando interamente il sorriso della donna», continuerà a svolgere il suo ruolo di amico fidato, dicendosi disposto a battersi in duello per salvare la dignità di Ada e l'onore del marito. Tutto questo slancio di affetto, in realtà, è giustificato da un puro sentimento che si fa strada nel cuore di Carlo che, nel terzo atto, si trova costretto ad ammettere al cospetto di Ada, che senza accorgersene e in modo del tutto inaspettato si è innamorato di lei e ha tentato di scacciare questo pensiero, provando ogni soluzione per evitarla, ma invano. In questo stesso momento, anche Ottavio svela l'amore che prova per Elvira, a cui, a differenza di quanto accade a Ada, non sembra essere destinata nessuna felicità, a causa della scelta del marito di escluderla dal patrimonio nel caso in cui si fosse risposata. Ciononostante, Ottavio, pur preoccupandosi di tutelare la sua dignità, spaventato da quanto potesse accadere al suo nome in pubblico («Ecco là Ottavio Piccolomini ridotto alla miseria, che non può sposare la donna che ha compromessa, perché lei perderebbe l'eredità del suo primo marito»), dimostra di tenere così tanto alla donna che le dice che può già ritenere fatto il suo matrimonio perché se non avrà il suo patrimonio ci penserà lui a lavorare.

L'egoismo del marito di Elvira, ancora una volta, sarà contrastato dall'atto di generosità di Rio che, come «voce di consenso e di conforto dall'oltretomba»[170], comparirà nuovamente sulla scena grazie ad una lettera che aveva lasciato al suo amico Carlo con la promessa di leggerla alla moglie se si fosse innamorata di un altro. Pur non sapendo che il suo nuovo compagno di vista sarebbe stato il suo caro amico, Rio si preoccupa soltanto della "nuova vita" della moglie, alla quale si raccomanda con premura:

> RIO: […] Cangia dunque il mio nome; fallo alla luce del sole e la mia memoria non ne sarà offesa. Tu hai una fede: ebbene ti parlerò col linguaggio della tua fede. Se il dolore fosse eterno, Dio sarebbe ingiusto; e la forza riparatrice al dolore, vale a dire l'oblio, è la tua più divina emanazione della Provvidenza. Sii felice!

Nonostante sia stato criticato per la sua scelta di inserire un personaggio tanto "patetico" – eguagliato soltanto dal gesto compiuto dal Patrizio de *L'ultimo convegno* o de *L'israelita* – Torelli, in quest'opera, presenta con fierezza un carattere del tutto naturale che non trova la sua realizzazione attraverso

[170] V. VIVIANI, *Achille Torelli*, cit., p. 639.

l'imposizione dispotica sull'altro, ma con una serena accettazione dell'umana sorte e della sua *Triste realtà.*

III.4.4. Virtù e lieto fine: *La verità*, *Il punto d'appoggio*, *La più semplice donna vale due volte un uomo*

La verità. La commedia, messa in scena per la prima volta a Napoli nel Teatro Fiorentini dalla Compagnia Alberti nell'aprile del 1865, inizialmente in cinque atti, nella sua versione definitiva è ridotta a tre[171]. Questa, tra tutte le opere teatrali di Torelli, è quella più presente sul giornale paterno «L'Omnibus», non solo per le recensioni che se ne fanno, ma soprattutto per la difesa dell'autore da un'incresciosa accusa di plagio. Sul numero del 17 gennaio 1867, infatti, compare una lettera che Achille Torelli indirizza a suo fratello Cesare, affinché la pubblichi sul giornale per manifestare il suo dissenso contro le accuse di plagio indirizzategli da chi riteneva che la sua commedia avesse una somiglianza netta con la novella di Pietro Verri, *Badi*: in questa lettera chiarisce che l'idea di fondo della sua opera, e cioè «che non tutte le verità si posson dire» è molto vecchia ed è presente già nelle opere di Esopo, La Fontaine, Gozzi, Leopardi e Verri[172]. Nonostante l'evidenza, chiede comunque che nei numeri successivi del giornale venga pubblicato il resto della sua commedia, preceduto dalla novella del Verri, per evidenziare non la somiglianza, quanto «la miseria e la malignità umana»[173].

Solo due anni prima, tuttavia, sullo stesso giornale erano state riportate con orgoglio le osservazioni più acute su quella commedia, dimostrando anche l'attenzione a carattere nazionale della commedia che procede «lesta, semplice e spedita» e che lascia emergere «il brio del dialogo, la forza comica delle situazioni, la verità dei caratteri, e quell'estetico riserbo col quale il vizio e la colpa vengono pudicamente adombrati»[174].

Come ha osservato Achille Fiocco, la tesi che si svolge nella commedia è già condensata nel titolo è dimostra chiaramente che «non si può vincere nel mondo ubbidendo ad un comando della nostra coscienza, non si può vivere dicendo la verità», perché «per riuscire nella vita, per aver tutti dalla nostra parte e salire, o almeno procedere, non v'ha che un mezzo: mentire»[175]. Già in questa descrizione è insito il percorso che compie Paolo Severi, «un entusiasta e illuso ingenuo» che «per dir sempre la verità riesce odioso ai pettegoli che fan la corte alla famiglia dello zio Celestino» e accetta in un primo momento di vivere in modo povero,

---

[171] Vd. A. TORELLI, *La verità*, in *Teatro scelto*, cit., pp. 113-165.
[172] *Cose diverse*, «L'Omnibus», 17 gennaio 1867, XXXV, 8.
[173] A. TORELLI, *Appendice*, «L'Omnibus», 19 gennaio 1867, XXXV, 9.
[174] *L'arte drammatica e la commedia La verità di Achille Torelli (dalla Perseveranza)*, «L'Omnibus», 15 agosto 1865, XXXIII, 97 (in questa sede è riportata la recensione di E. CECCHI, pubblicata su «La Perseveranza» di Milano dell'11 agosto 1865).
[175] A. FIOCCO, *Achille Torelli alla riforma*, cit., p. 34.

finché non si convince della necessità di mentire: dalla somma di bugie deriveranno tutti i suoi successi.

Già a partire dal primo atto, infatti, si rintraccia la personalità sensibile di Paolo che, sempre pronto a dire la verità, si mostra talvolta anche ingenuo, rispetto all'amico Adolfo, più pronto di lui a sfruttare ogni situazione a suo vantaggio (basti citare il momento in cui scambia la lettera che Paolo vuole dare ad Evelina, fingendo di chiedere lui la sua mano, soltanto per sviare i sospetti della famiglia di Graziosa). Quella che da molti potrebbe essere considerata una virtù, in realtà, mostra subito il suo versante negativo, perché l'attitudine a dire la verità diventa sgradevole a chi preferisce una menzogna. Questo è vero soprattutto se la verità è indirizzata a chi è abituato all'adulazione, come Giacinta, profondamente offesa per l'unico giudizio sincero che riceve sul suo quadro dal gusto discutibile e sulle difformità metriche dei suoi versi. Se chi osserva Paolo con la distanza dello spettatore che conosce la realtà, come la maestra – in cui si può adombrare anche la voce di Torelli – lo ritiene ingenuo, agli occhi degli altri personaggi sembra soltanto uno sprovveduto che non si adegua alle consuetudini sociali, all'adulazione e alla finzione. Per questo motivo sarà rimproverato dalla donna che ama perché anche lei è abituata a comportarsi com'è richiesto da quella famiglia che non prova ammirazione per null'altro che non sua pura apparenza. Dopo essere stato frainteso anche nella sua azione più nobile, nell'inginocchiarsi dinanzi alla madre di Evelina per chiederla in sposa, pensando che volesse insidiare sua moglie, il padrone di casa, Celestino, lo scaccia.

Le condizioni che annunciano il cambiamento di prospettiva di Paolo sono descritte subito all'inizio della seconda parte, in cui è rappresentato povero e lontano da tutti, in una misera cantina, con la sola compagnia della maestra e del portinaio Meo, altra presenza importante per la sua sorte, come già accennato in III.3.1. È lo stesso Meo, infatti, a consigliargli che «il fingere è difetto, ma chi fingere non sa non è perfetto», così come la maestra, facendolo riflettere, lo invita ad usare la sua astuzia non per dire il vero, ma per dire ciò che gli altri vogliono sentirsi dire («Fingiti uno di loro!»). Mentre i due aiutanti cominciano ad adoperarsi per il reinserimento di Paolo, Torelli anticipa già la predisposizione di una commedia nella commedia, «ben altrimenti vasta e spaventosa» a cui dovrà abituarsi il protagonista, ricordando sempre i versi della favola raccontata dalla maestra: «la verità che si sughero è fatta, / per tuffata che sia ritorna a galla!». La finzione vera da parte di Paolo comincia quando si accorge dei benefici che ne può trarre: così riuscirà a diventare maestro delle ragazze del piano di sotto fingendo di essere sposato e quindi di non poterle provocare e sarà riammesso nella famiglia di Evelina a partire dal primo passo che abilmente compie nei riguardi di Giacinta – l'unica che richiede sempre ammirazione e quindi più propensa a cedere – scrivendo sul giornale una recensione sorprendente alle sue poesie, il suo punto debole. Una volta accolto nuovamente nella famiglia, adducendo come scusa per il suo comportamento iniziale l'estrazione di un proiettile che si era conficcato nella

sua testa durante la battaglia di Palestro e che gli aveva creato uno scompenso, comprende il vantaggio di avvicinarsi ad Evelina avvalendosi del tramite di Giacinta. Fingendo di essere innamorato di lei e di voler sposare Evelina soltanto per fugare ogni sospetto, infatti, Paolo riesce a raggiungere l'obiettivo iniziale, mostrando con una visione del mondo «agra e pessimistica»[176] il lato più corrotto della società, personificata in Giacinta che paradossalmente, soltanto quando Paolo comincia a fingere, esclama: «Oh, siete proprio un onest'uomo!"».

Il messaggio insito in questa commedia, quindi, è un affronto alle consuetudini sociali che però continuano a restare valide per colui che non pone limiti alla propria realizzazione individuale.

Il punto d'appoggio. Inizialmente presentata con il titolo *La missione della donna*[177] e meritevole del secondo premio al concorso drammatico bandito dalla Scuola di Declamazione di Firenze, questa commedia in tre atti viene rappresentata per la prima volta dalla Compagnia Alberti a Napoli presso il Teatro Fiorentini nel 1864[178]. La motivazione nella scelta del nuovo titolo può essere rintracciata anche in una nuova proposta di lettura che non pone l'attenzione soltanto sul ruolo giocato dalla donna, ma anche sulle diverse figure che costituiscono un "perno" importante per la formazione del protagonista della vicenda, Giuliano. La figura della donna, infatti, oltre a ciò che compie in relazione alle funzioni che deve assolvere l'uomo, compare in modo ben definito all'inizio della commedia, paragonata ad una compagnia imprescindibile per l'uomo, che talvolta può rivelarsi troppo opprimente: «è la medesima [morale] della camicia di Nesso, che ci brucia addosso e non possiamo togliercela. Non è possibile vivere con la donna e non è possibile vivere senza di essa», dirà Valerio, il vero punto di appoggio, ma soprattutto la vera voce dell'autore.

La trama, pur essendo ricca di interventi di personaggi secondari, è molto lineare e lascia trapelare subito i temi fondamentali: l'ascesa professionale di Giuliano, sostenuto fin dalla sua prima gioventù dall'amore paterno; le «impertinenze» di un uomo, Valerio, che insidia Elena, una donna vedova ancora in lutto; la cecità dell'uomo ricco, l'Ottonieri che non prestando attenzione ai sentimenti della figlia Eugenia, pur di ricompensare chi lo ha aiutato la promette in sposa a chi ha risolto i suoi problemi con la giustizia, Giuliano, che però ama Elena.

Fin dal primo atto è evidente che il motore di ogni azione anche in questo caso è l'amore, sviluppato in ogni sua forma, a partire da quella più passionale che

[176] Ibidem.

[177] In una nota posta a *Il punto d'appoggio* nel *Teatro scelto,* Torelli precisa: «Questo tenue, se non spregevole lavoro, del quale io, a vent'anni, mi esagerava l'importanza educativa, s'intitolava *La missione della donna*; e esso, con questo titolo, aveva l'aria di un chierichetto con in capo la mitra vescovile. Lo Schanz traducendo il lavoro mi corresse giustamente e lo intitolò *Il punto d'appoggio*: Der Stutzpunkt». Cfr. A. TORELLI, *Il punto d'appoggio,* in *Teatro scelto,* cit., p. 33.

[178] Vd. A. TORELLI, *Il punto d'appoggio*, in *Teatro scelto*, cit., pp. 33-80.

lo paragona ad «un ponte, il quale mette capo alla maternità» («giunti all'altra sponda, l'ufficio del ponte è finito»), passando per l'amore della madre, «l'unica cosa che faccia perdonare a Domineddio la creazione del mondo» fino a quello del padre (Tommaso, in questo caso) che vive soltanto per l'amore del figlio (Giuliano). Considerando la sfera sentimentale più pura, invece, si comprende anche la «missione della donna» enunciata da Valerio a Elena nel primo atto, riferendosi a quella capacità di controllo che le deriva dalla sua bellezza e dall'influsso che ha sugli altri, rendendola quasi immorale, ma determinata a non perdere l'amore di Giuliano che risponde alla bellezza con l'onestà del suo cuore. Considerando il fine ultimo di ogni cosa la realizzazione personale, che sia il conseguimento dell'amore o il raggiungimento di uno scopo, si crea quindi il famoso paragone con l'esperimento compiuto da Archimede per sollevare il mondo: tutto ciò che occorre è una leva, un «punto d'appoggio», qualcuno che si sacrifichi per un bene superiore. Questo punto di appoggio in un primo momento Valerio invita a cercarlo nel comportamento morale di Giuliano, ma si accorgerà infine di essere lui stesso tale perno.

Le caratteristiche e le azioni compiute da Giuliano, infatti, sono tutte narrate da voci esterne che ne elogiano la personalità, ritenendola dunque meritevole di ogni aiuto per il raggiungimento del suo scopo: si viene a comprendere che è l'allievo di un avvocato che stava seguendo il caso del ministro Ottonieri, il quale consente a Giuliano di prendere parte in modo diretto all'ultimo dibattito, quello decisivo che proclama il successo del giovane, come racconta Tommaso, padre orgoglioso:

> TOMMASO: […] Li ha fulminati con quattro parole… Fulminati, distrutti; ridotti in cenere… Ha sfoderato… Ha sfoderato… Che roba!... Che Demostene!... Che Cicerone!... Del Pubblico Ministero ne ha fatto una schiacciata… […].

Le conseguenze dell'esito favorevole ottenuto da Giuliano in tribunale vengono rappresentate nel terzo atto della commedia dai comportamenti frenetici che si registrano a casa dell'Ottonieri nell'attesa che rientri e possa godere del suo momento di gloria. Il primo atto che compie il ministro è proprio quello di tenere una conversazione privata con Tommaso, padre di Giuliano, affinché possa richiedere quanto gli spetta come ricompensa: è in questo momento che i due, ignorando i sentimenti nati tra Elena e Giuliano, pensano di concordare un matrimonio tra il giovane avvocato e Eugenia, credendo di rispettare il volere dei loro figli. La situazione assume una forma molto più dinamica nelle ultime scene che vedono protagonisti tutti i personaggi che confermano l'errore nel combinare un matrimonio tra Eugenia e Giuliano: lo scioglimento a sorpresa viene dalle parole di Valerio che fino all'ultimo momento ha svolto la sua funzione di «punto d'appoggio», anche se con grande dolore nel dover anteporre il bene degli altri al suo.

Giuliano, quindi, è il risultato della combinazione di azioni caritatevoli rivolte a chi ne risulta degno che, unite al suo valore, gli consentono la svolta professionale e la realizzazione personale, senza che per questo risultino perdenti coloro che si sono adoperati per il suo successo.

La più semplice donna vale due volte un uomo. Questo proverbio in un atto, portato in scena per la prima volta nel febbraio del 1865 presso il Teatro della Società Filarmonica, è ambientato nel 1650 e, lontano dalla commedia borghese, rappresenta uno dei primi tentativi di Torelli di narrare la vita di corte[179]. A partire da una nuova caratterizzazione dei personaggi, come già notato in III.3.1 per aristocratico e in III.3.2 per la donna che pensa di potersi emancipare allontanandosi da una tradizione che non le appartiene, in queste scene il commediografo propone una lettura in chiave moderna di un'epoca storica lontana.

L'opera dimostra come un'alleanza tra due donne – nonostante una sia una contessa (Maria) e l'altra semplicemente sua «sorella di latte» (Cloe) – possa essere più forte di qualsiasi titolo nobiliare. Dopo aver tentato invano di renderla sua «vassalla», la contessa, infatti, dimostrerà a tutti che il vero valore della donna risiede nella sua moralità. Questo risultato finale si avrà soltanto grazie alla presenza del conte Carlo D'Alvarenne e del cavaliere Claudio D'Alvarenne, personaggi dinamici che rendono vivace la scena con le loro osservazioni – e i loro pregiudizi – sulle donne che si aspettavano di incontrare:

> IL CONTE: Vedrete, sarà una guardiana di pecore, una villana aspra come le sorbe; […] ed io non ammetto altro che le dame, non amo altro che le dame!
> CLAUDIO: Ed io invece non aborro, non detesto altro che quelle!
> IL CONTE: Perché una v'ha tradito! Ah! Ah!
> CLAUDIO: Sono venuto qui, vedete, sicurissimo di trovare una castellana imbevuta di tutte le fisime medievali, stecchita, altera, arcigna, ligia a tutte le più scrupolose norme del cerimoniale… […] Io l'aborro, la detesto prima di vederla! Ne ho assai delle dame! […].

Queste osservazioni, udite di nascosto dalla due donne, daranno il via ad una vendetta mossa dal risentimento e dalla volontà di riscatto manifestata dal loro stesso fervore (sono emblematiche le due espressioni rispettivamente di Cloe e Maria: «Siamo chi siamo!» e «Hanno dimenticato che sono una donna!»). Il piano d'azione premeditato dalle due donne costringerà il conte e il cavaliere a contraddirsi, aggirati dal sapiente travestimento di Maria che si presenta al conte con abiti da imperatrice e al cavaliere con gli abiti di Cloe (rispondendo ai canoni delle donne che avevano descritto), con l'intento di lasciare confusi i due uomini, nonché innamorati della stessa persona, e poi dalla comparsa di Cloe nelle vesti di

[179] Vd. A. TORELLI, *La più semplice donna vale due volte un uomo*, in ivi, pp. 81-112.

Maria. Con l'affermazione «Ho capito: è l'aria del paese: qui le contadine son dame e le dame imperatrici!» si giunge allo scioglimento della vicenda con la battuta d'arresto dei due uomini, travolti dall'arguzia femminile. Alla fine, pur riconoscendo il raggiro, come prevede la morale insita nel testo, il conte sposerà Cloe e il cavaliere Maria:

> CLAUDIO: non ammettevate che le dame e sposate una contadina?
> IL CONTE: E voi non ammettevate che le contadine e sposate una dama!
> CLAUDIO: Ma qui uno è il corbellato!
> IL CONTE: No, due; la più semplice donna vale due volte un uomo!

Continuando a sviluppare il *topos* dello scambio tra donne di diversa estrazione – per fare in modo che emerga soltanto la purezza dell'animo al di là delle ricchezze – e aggiungendo a questo anche lo scambio tra due uomini per verificarne la predisposizione all'innamoramento, il commediografo all'altezza del 1881 riproporrà scene affini – anche con un maggiore ingegno strutturale e formale – ne *La Margravia*, pubblicata dall'editore Zanichelli. In questo caso specifico, come già accennato in III.3.1, lo scambio di persona tra il conte e il servitore Rubbio, a cui segue anche lo scambio tra la Margravia Agnese e la sua dama di compagnia Ulrica, condurrà all'inizio di due unioni matrimoniali che tuttavia vedranno la sconfitta del conte, sostituito nella coppia dal giullare Biondello per la sua capacità di provare sentimenti nobili, al contrario dell'uomo troppo legato alla forma.

III.4.5. Valori da difendere: *Donne antiche e donne moderne*, *Le due catene*, *Chiodo scaccia chiodo*

Donne antiche e donne moderne. Queste due commedie, tenute insieme da un *Intermezzo* centrale, concorrono alla realizzazione di quell'importante trilogia drammatica pubblicata nel *Teatro scelto*, sebbene le due opere siano state scritte in maniera autonoma: *Donne antiche* viene rappresentata per la prima volta dalla compagnia Zerri e Falconi al Teatro Nuovo di Napoli, nel febbraio del 1897; *Donne moderne* viene portata in scena a Napoli nel Teatro Sannazzaro dalla Compagnia Nazionale già nel maggio del 1886[180].

Strettamente legata alle vicende dell'altra famosa commedia in quattro atti, *I Rosellana o l'amore che dura* la cui scrittura risale all'inizio degli anni Ottanta, *Donne antiche* in un atto unico in endecasillabi sciolti – che mettono in rilievo anche l'abilità del commediografo-poeta[181] – tratta del già noto episodio della sofferenza che prova la donna nello sposare un uomo che non ama, soltanto perché crede che colui che ama in realtà sia innamorato di sua madre, fino allo scioglimento con il

[180] A. TORELLI, *Donne antiche e donne moderne*, in ivi, pp. 595-680.
[181] In quest'opera sono presenti dei versi tratti da due poesie pubblicate in *Schegge*: *Canto finlandese* e *Nella.*

riconoscimento finale che non è sinonimo di lieto fine. Ambientata nel XII secolo, nella rocca degli Arabella, la vicenda si apre proprio con lo sfogo che la castellana Ulrica rivolge al giullare, pensando al passato, ma soprattutto al futuro della sua famiglia. Tale futuro è legato al destino della nipote Cleta, figlia di Sancia, e alla particolare vicenda del suo matrimonio, come spiega la stessa castellana: da sempre innamorata di Renato di Conversano, Cleta chiede alla nonna il permesso di andare in sposa a Guido di Montaperti, mutando opinione senza nessun motivo apparente o alcuna forzatura. La scena che viene raccontata con maggiore sentimento e partecipazione è proprio quella che ritrae l'infelicità della giovane donna che, chiusa nel suo dolore, non ha il coraggio di confidare a nessuno il malessere che prova, dando motivo di malintesi. Tutto ciò non emerge dalla serena confessione della giovane, ma da un dialogo tra i vari personaggi, dal quale emergono prove e indizi, spesso oggetto di equivoci: le uniche voci attendibili saranno in parte quella del giullare, che assume la prospettiva del narratore, e quella della nutrice-confidente di Cleta, Almea, con la differenza che il primo parla con una prospettiva rivolta al passato, la seconda rivolgendosi con previsioni ad un futuro non troppo lontano. L'equivoco principale è presto sciolto proprio grazie a loro due, che svelano che il comportamento di accondiscendenze di Sancia nei confronti di Renato è dovuto al fatto che un tempo era stata innamorata del padre, Antonello, del quale conserva un ritratto in cui somiglia molto al figlio e per questo Cleta si confonde nel vedere sua madre baciare quella effige:

> Ecco il mistero! In corte, ognuno
> Sinistramente osserva, e Cleta anch'essa
> L'amor, le cortesie fuor di misura
> Di Sancia per Renato: a noi soltanto
> È chiaro ormai che il figlio ella diliga
> Dell'Antonello suo; ma Cleta, invece,
> dall'apparenze, anch'essa insospettita,
> spiò sua madre, la vide dar baci
> ardenti, di soppiatto, a quell'effigie,
> e quindi, da quel dì, ritien sua madre
> presa del suo Renato… E sol per questo
> s'è fatta sposa a Guido. È fuor di senno!

Quando Cleta apprende la verità è troppo tardi, perché già unita a Guido e destinata, quindi, a una vita infelice. La scena si chiude con un turbinio di emozioni che avvolge le tre donne: Cleta muore per il dolore forte; Sancia cade sul corpo della figlia; Ulrica brancola nel vuoto, maledicendo la sua stirpe. Chiudendosi con questo momento drammatico, *Donne antiche,* porta alla completa realizzazione la manifestazione del *pathos* che resta latente in tutto lo svolgimento dell'opera e che verrà riproposto nel «discorso al pubblico» nell'*Intermezzo,* prima di giungere a *Donne moderne.* Sempre con una stesura in versi sciolti che alterna endecasillabi a

settenari, l'intermezzo, intitolato *Il poeta al pubblico*, riporta alcuni passaggi che coincidono con il prologo di *Colore del tempo* e con l'omonima poesia pubblicata in *Schegge*.

Con l'intento di creare un tratto di unione tra i tempi antichi e i moderni, le riflessioni iniziali pongono al centro la «virtù fantastica», ormai lontana, che non potrà restituire «le disperse ceneri / dell'iraconda castellana Ulrica», ma può soltanto essere utile a ricordare una stirpe che degenera nel vizio. Ponendosi come osservatore dei cattivi costumi, il poeta, con un'invettiva rivolta al pubblico, lo condanna per la sua indifferenza, il male peggiore per i suoi tempi: così come l'ideale purissimo risulta corrotto, anche l'arte viene ricondotta all'utile e allontanata dalla bellezza morale, per questo motivo, agli occhi del pubblico, la rappresentazione non ha nessun valore, annoia e non sazia il «cor digiuno».

Questo *Intermezzo*, rappresentando il momento di passaggio dalla prima alla seconda parte, introduce il pubblico in quella società aristocratica, che già era stata materia di tante altre commedie di Torelli, presentando l'amore di giovani per donne sposate o di fanciulle per uomini potenti, soggetto di *Donne moderne* (molto simile a *Colore del tempo*, che risale già al 1875, e – secondo Barbiera – anche a *La Fanciulla*, di cui attualmente non resta traccia[182]).

Sempre ambientata nel mondo aristocratico-borghese, oggetto privilegiato della drammaturgia torelliana, anche in questa commedia si rappresentano, da un lato, i valori tradizionali incarnati nell'aristocrazia e, dall'altro, i nuovi valori, come l'amore per la vita civile della nazione, tipici del mondo borghese[183]. Inoltre, la differenza tra i diversi valori, anche questa volta viene chiaramente rappresentata attraverso la presenza di generazioni diverse a confronto, a dimostrazione dell'evoluzione dei costumi, già annunciata nell'*Intermezzo*, con un chiaro riferimento alla decadenza. L'opera, ambientata nei tempi moderni, si apre con diverse riflessioni condivise tra Gino e Onorato, due giovani aristocratici che discutono dell'amore, con l'amara consapevolezza che questo sia un sentimento per il quale non sono predisposti, sentendosi soltanto di ricoprire il ruolo di «ladri» o di «mendicanti» dell'amore. Proprio per questo motivo, come accade già in *Colore del tempo*, Gino insidia Olimpia, una donna già sposata, non curandosi dell'immoralità delle sue azioni, con la collaborazione di Onorato che, pur non condividendo quegli atteggiamenti, si trova ad assistervi. Lontano da ogni galanteria, infatti, Gino approfitta del passaggio della donna a cavallo con l'intenzione di sporgersi dal cancello per toccarle la mano, lasciando che si abbandoni alla confessione di non sentirsi per nulla amata da suo marito, invitandola maliziosamente ad un ricevimento a casa di sua nonna, la marchesa Letizia. Proprio la marchesa, esponente dell'antica virtù, resta a guardare lo

[182] R. BARBIERA, *Ancora Achille Torelli*, in *Polvere di Palcoscenico*, Catania, Giannotta, 1908, p. 71.

[183] L. SCORRANO, *"Donne antiche e donne moderne": lettura di una "trilogia" drammatica di Achille Torelli*, in *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, cit., p. 98.

svolgersi della vicenda per poi trarre le sue conclusioni sui «colloqui d'amore» in tre, cosa impensabile per la sua epoca, quando queste dichiarazioni avvenivano in modo molto puro tra due innamorati.

Aprendosi ad una riflessione più vasta sull'amore, è proprio Letizia con le sue parole a chiarire che «tutti gli amori umani si riducono ad un solo, all'amore per la vita», mentre «tutti gli odii, all'orrore per la morte»: per non morire l'uomo trova consolazione in qualche passione che può tenerlo in vita. Questa consolazione Gino la trova nel tentativo di corteggiare una donna già sposata soltanto per noia, scontrandosi con la prospettiva della nonna che non vuole essere complice di tali azioni maliziose, soprattutto alla presenza del marito della dama insidiata. Nella narrazione del ricevimento a casa della marchesa, il commediografo inserisce tutti gli elementi tipici delle sue commedie: lo scambio di persona dovuto a situazioni equivoche, un intrecciarsi di amori e di gelosie, l'esempio della virtù che si incarna nella sola persona ammessa al raggiungimento del lieto fine.

Protagonista dell'esempio del comportamento morale è sicuramente Onorato che, presentato al marito di Olimpia, comprende di essere stato scambiato per Gino e, senza preoccuparsi di manifestare la realtà dei fatti mettendo a rischio l'onore del marito Mario, arriverà addirittura ad accettare di battersi a duello. Altra figura femminile importante è Mercede, la sorella minore di Olimpia, pura nei sentimenti e nel suo animo, al contrario dell'altra donna che mostra più volte di aver ceduto alle seduzioni della società, a partire dal momento in cui ha accettato di sposare suo marito, che dipende da lei esclusivamente per motivi politici. Olimpia, incarnando a pieno le caratteristiche della donna «dell'alta società», ne ripropone anche tutte le convinzioni, come quelle sulla vacuità del matrimonio fondato soltanto alle apparenze, trascurando anche il desiderio di maternità della donna («noi donne dell'alta società […] svolazziamo dal teatro alle corse, dalla Corte al Parlamento, dai balli al confessionale… Siamo da per tutto, fuorché accanto ad una culla»). Per quel che riguarda l'elemento dello scambio di persona dato da situazioni equivoche, questo è la diretta conseguenza dei comportamenti meschini di Gino che non solo insidia Olimpia e diventa inconsapevolmente motivo del duello tra Onorato e Mario, ma inganna anche Mercede, la quale crede che Gino sia innamorata di lei perché segue la sua carrozza (in realtà Gino pensa che nella carrozza vi sia la sorella).

Sapientemente costruita, la commedia, così come nella sua suddivisione in due atti, mentre nel primo realizza tutti i momenti iniziali dei singoli intrecci da seguire, nel secondo ne presenta lo scioglimento: Gino, venendo a sapere dell'intenzione di Mario di sfidare Onorato, crede realmente che il suo amico sia interessato a Olimpia, senza tener conto del gesto degno d'onore che sta compiendo al posto suo, e lo sfida a sua volta a duello; infine, venuto meno l'interesse di Gino per Olimpia, dopo aver incontrato Mercede e, considerato che non vi sono altri motivi per battersi, perché ad Onorato interessa Orsola, nessun duello ha luogo, ma si discute soltanto d'amore. Alla fine, infatti, l'unico giudice di ogni vittoria resta

questo sentimento tanto complesso quanto ingannevole, mentre la morale viene affidata all'oggetto iniziale del desiderio, Olimpia, la quale, rimasta l'unica a doversi accontentare del suo matrimonio fatuo, conclude con evidente disprezzo per le sorti altrui:

> OLIMPIA: Ed eccoci in tre… […] Io, che non trovo nessuno da poter amare, Mercede che trova male, e Orsola, unico esempio, che trova bene… Ma consoliamoci; la donna ama ancora; il mondo non finisce, per ora!

Considerando, dunque, l'amore come unico motore della vita, la figura della donna viene resa nella tripartizione indicata da Olimpia: la donna che si accontenta di un matrimonio di interesse per far parte dell'alta società; la donna che prende con sé un uomo che dimostra di essere cambiato ma del quale ancora non si ha traccia di fedeltà; la donna che ha con sé il simbolo del puro onore e valore. Il fine ultimo della trilogia è, infatti, quello di dimostrare – in due epoche diverse – il rapporto della donna con la moralità e con essa l'evoluzione dei valori. Se nella prima parte si assiste ad un esito drammatico perché per le donne, colte nel loro sfogo emotivo più intimo, non è previsto nessun momento di riscatto, il "lieto fine", previsto nella seconda parte, opera una distinzione tra le donne virtuose e quelle che resteranno adagiate nella loro condizione più bassa, ma sempre degna di rispetto.

Le due catene. Questa commedia popolare in un atto si apre con una dedica da parte di Torelli al collega commediografo Giacinto Gallina, seguita da una lettera indirizzata a lui e alla sua vedova, datata marzo 1897[184]. Nella definizione di "commedia popolare" sono già esplicitati quegli elementi rintracciabili nel testo e riconducibili al genere "popolare" nella sua accezione più diretta: il linguaggio colloquiale o gergale; l'uso notevole di proverbi e l'attenzione ai motivi più arcaici della tradizione. Il commediografo, pur scegliendo di avvicinarsi al popolo, non sceglie Napoli come ambientazione, ma riporta un non precisato luogo nei pressi di Pisa. La vicenda ruota intorno ai personaggi di Lieta e Bettino, accompagnati da altri personaggi che intervengono a stravolgere l'ordine quotidiano del loro matrimonio. Così come spesso, nelle commedie di ambientazione aristocratica, il primo a comparire sulla scena è il padrone di casa con il suo cameriere, in questo caso compaiono Bettino e Zanobi, compare di sua moglie Lieta, che lo rimprovera per l'eccessiva gelosia immotivata. Nei confronti di quel «vero angelo» ogni sospetto sembra essere immotivato per Zanobi che, al contrario, pensa che perseverando nei suoi comportamenti, Bettino, imponendo sulla donna la sua volontà di controllo, non fa altro che ricavare l'effetto contrario, inducendola a tradirlo davvero. Incatenata nella prigione matrimoniale, Lieta mostra tutta la sua devozione nei confronti del marito, giustificando ogni suo comportamento fino a quando anche lei sarà in difficoltà in seguito al ritorno di Cino, l'uomo che ha amato

[184] A. TORELLI, *Le due catene*, in *Teatro scelto*, cit., pp. 561-594.

in gioventù prima di sposare Bettino. Nonostante le aspettative di tutti coloro che pensano che, una volta rivisto Cino, Lieta non riuscirà più a farlo andare via, al contrario, la donna, anche in questa occasione rivendica la sua integrità morale, scegliendo di restare fedele alla sua promessa matrimoniale, pur continuando a vivere due sentimenti contrastanti «morte e passione… passione e morte».

Ciononostante, mentre la donna resta salda nei suoi valori morali, le due figure antitetiche e instabili sono il marito Bettino e Cino, il marinaio che un tempo le fu promesso come sposo. Il primo, nonostante sia mosso da un sentimento di gelosia che dimostra l'amore che prova nei confronti della donna, non è capace di assumere il controllo sulla coppia e si caratterizza come un personaggio inerme, ma con i suoi lati ammirevoli, come dimostra Lieta:

> ZANOBI: […] è un uomo da fermarvi Bettino?... Voi vi siete messi i calzoni, voi comandate a bacchetta, voi a Bettino avete aggiustato addosso la gonnella…
> LIETA: Sissignore! Me li sono messi i calzoni, ma non da ora soltanto, da quando m'ebbi l'uso della ragione! […] E se non era pel povero Bettino, che è ricco, e per la sua mamma che mi stette alle costole affinché lo sposassi, a st'ora starei ancora a crepar di fatica facendo la donna di servizio a questo, a quello e a quell'altro […].

Dimostrando quindi che la sua indole non dipende dal comportamento di Bettino, ma dalle necessità che la vita le ha posto dinanzi, Lieta si trova nella posizione di poter rifiutare il corteggiamento di Cino, «un ragazzo che, a vederlo, ti ci saresti confessato», ma poi ne ha scoperto ogni segreto. Dall'altro lato, Cino si caratterizza per la nuova personalità che mostra di avere al suo ritorno, ma ancora insufficiente a conquistare Lieta e la sua virtù integerrima. Si viene così alla considerazione delle due catene: l'una è quella che ha tenuto Cino lontano da Lieta perché in guerra; l'altra è quella che incatena Lieta alla sua vita matrimoniale. Mettendo in evidenza la figura di Lieta, donna ligia al suo dovere e intatta nei suoi valori, Torelli presenta un esempio di moralità che, dopo aver dimostrato la sua forza d'animo, riesce ad affermare, sottolineando il suo unico scopo: «io non ho fatto altro che il mio dovere».

Chiodo scaccia chiodo. L'idillio viene rappresentato per la prima volta nel 1873 al Teatro Nuovo Nazionale di Napoli dalla Compagnia Sadowski, diretta da Luigi Monti e porta in scena vicende ambientate nel Cinquecento[185]. L'atto unico si apre con il confronto tra il commendatore e la marchesana che ricorda la triste sorte toccata ai suoi sei figli, di cui resta in vita soltanto Riccardo, lontano da sua madre, ma pronto a raggiungerla per ricevere la sua corona (riprendendo non solo il *topos* del combattente valoroso che sopravvive al destino dei suoi fratelli, ma

[185] A. TORELLI, *Chiodo scaccia chiodo*, in ivi, pp. 377-396.

anche quello della madre che ne aspetta il ritorno con lo sguardo costantemente rivolto verso l'orizzonte).

In quest'opera in cui l'elemento del reale e quello del folclore si mescolano, non manca l'adesione alla più forte passione di cui si rintracciano i segni nella figura smunta di Riccardo, che si presenta pallido in volto, come se fosse stato vittima di «un infernale sortilegio di qualche strega», di cui la madre verrà a conoscenza attraverso il suo racconto: il giovane era stato ammaliato da una donna di cui si era innamorato subito e per la quale avrebbe fatto ogni follia, fino ad accorgersene che non ne sarebbe valsa la pena. Presentato come un uomo sapiente e saggio, naturalmente Riccardo dalla sua esperienza apprende una chiara lezione di vita e impara a scegliere la compagna giusta solamente dopo essersi reso conto della vacuità del rapporto vissuto con Editta di Amboise, considerato come un sentimento che si può provare «a vent'anni» e non per tutta la vita.

In un dolce momento di abbandono del figlio tra le braccia della madre, egli ammette di essersi sentito più volte solo e di aver cercato una consolazione nel suo ricordo, mentre la damigella Editta continuava a tenere in ostaggio il suo animo chiedendo di continuo prove del suo amore, fino a quando Riccardo non si era reso conto della freddezza della donna che aveva accanto e che tante volte lo aveva illuso. Con l'amara consapevolezza di aver cercato l'amore dove non vi era presenza di sentimenti, Riccardo era tornato al capezzale di sua madre, infelice, disprezzando colei che un tempo aveva amato:

> LA MARCHESANA: L'ami ancora?
> RICCARDO: Oh, no! La Dio mercè, mi sento una di quelle anime che quando giungono a disprezzare giungono a disamare completamente!
> LA MARCHESANA: e in tal caso, perché infelice? E per sempre?
> RICCARDO: Perché non ho più speranza d'incontrare chi m'intenda; perché vorrei ripetere ad ogni altra donna quei delicati sentimenti che apersi a lei, e sono certa che nessuna m'intenderebbe.

Apprezzando il valore del dolore provato dal figlio, la marchesa prega Dio che lo salvi dal terribile stato in cui si trova, ma dall'altro canto, Riccardo crede che nel suo cuore non potrà sbocciare mai più un altro amore, fino a quando non si accorge della purezza dei sentimenti di Arabella e vede ricompensata la sua virtù, a partire da quel primo bacio d'amore che riceve dalla donna che gli giura amore eterno. In questo modo, il commediografo dimostra che i sani valori di cui è stato imbevuto il giovane fin dalla nascita non sono stati corrotti dalla depravazione della sua prima donna, ma sono rimasti saldi fino a che non ha trovato un'anima pura con cui condividerli.

III.5. Dal brio della commedia all'enfasi del dramma

Per concludere la disamina sul teatro di Achille Torelli, occorre almeno evidenziare – come in realtà è già emerso dalla trattazione delle opere del *Teatro scelto* (si veda il caso di *Filia suavissima*, *Donne antiche*, ma anche *L'ultimo convegno* e *L'israelita* per i loro momenti di maggiore *pathos*) – che l'artista non si è distinto soltanto nell'ambito della commedia, ma che molti suoi lavori rientrano a pieno nel genere del dramma, pur soffermandosi su temi diversi.

Godendo di minor fortuna rispetto alle commedie, il più delle volte, questi drammi restano semplici abbozzi o si risolvono in sporadiche pubblicazioni in rivista, alcune delle quali recuperate nell'edizione delle opere teatrali curata da Ernesto Grassi, *Teatro scelto edito e inedito*, e inserite proprio in quest'ultima sezione degli inediti (*Soli*, *Tragedia istantanea*, *Lo schiaffo d'una morta*).

Con diversi elementi in comune con il dramma borghese, nelle opere di Torelli prevalgono i sentimenti più contrastanti, i toni drammatici e ogni esito conclusivo che sostituisce il lieto fine pensato per le commedie, rappresentando la possibilità di immaginare un finale diverso per ogni opera precedente, caratterizzandosi talvolta anche come un *sequel* di una commedia lasciata in sospeso: è questo l'esempio di *Soli*, che con il suo atto unico si connota come un dramma familiare, narrando un episodio in cui due innamorati, pensando di essere fratello e sorella, hanno posto un freno ai loro sentimenti, scoprendo poi di non esserlo. Uno dei *topoi* presenti negli amori contrastati che nascono tra persone che a causa di equivoci non possono manifestare apertamente i loro sentimenti (si veda tutto l'episodio narrato nel romanzo *L'amore che dura* o nell'omonima commedia, o anche in *Donne antiche* o in *Filia suavissima*) viene in questo caso riproposto con un esito diverso e arricchito da una riflessione sulle conseguenze delle scelte dei genitori che ricadono sui figli, insieme al complesso di segreti che portano con sé morendo.

Il dramma *Soli*, anche dal punto di vista strutturale, si presenta diverso da ogni altra commedia di Torelli, in quanto largo spazio viene lasciato a momenti monologici, al contrario dei dialoghi snelli e dinamici riportati generalmente dall'autore. Questa scelta ha lo scopo di enfatizzare i momenti di riflessione, avvicinando già l'autore a quella ultima fase della produzione letteraria che lo vede impegnato negli scritti di critica e di erudizione. Pur essendo lontano dalla commedia, questo dramma ne condivide il tema essenziale: l'amore. Questo sentimento, vissuto con una profonda inquietudine esistenziale, tiene uniti gli unici due personaggi che si alternano nello svolgimento della vicenda, Guido e Dina. Questo dramma, fondendosi con la vita reale, lascia emergere riflessioni che invitano alla considerazione dell'ipocrisia della società, a partire dalla vicenda che lega i due personaggi: costretti a dire di essere fratelli per proteggere i loro genitori che avevano inscenato una finzione per coprire un adulterio, anche quando finalmente possono rivelare la purezza dei loro sentimenti e dichiarare di essere

innamorati, non riescono più a manifestare nessuna emozione liberamente, rimanendo prigionieri delle convinzioni sociali. La decisione dei due di continuare ad amarsi, quindi, deriva unicamente dall'essenza dell'amore, senza lasciare che diventi una pura convenzione da ratificare in una società sempre più fredda nei sentimenti, che non accetta un amore che non si traduca in matrimonio:

> GUIDO: […] Ma la mente umana ha lavorato per regolare il congiungimento dell'uomo e della donna e ha detto che quel congiungimento non è lecito se non v'è matrimonio… E sia! Ma mettiamo per ipotesi che l'uman genere muoia e spariscano così l'ultimo sindaco e l'ultimo sacerdote, che restino soli sulla terra Margherita e Fausto, essi non potranno baciarsi, perché? Non v'è più un sindaco o un prete che li congiunga?[186]

È a partire da questa riflessione iniziale che si spiega già la scelta conclusiva dei due che, sentendosi condannati per il loro continuo voler rispondere alla loro Coscienza, credono che sia l'unico modo di sentire la rivelazione di un'entità superiore, Dio. È per questo che, con i loro cuori tormentati, non possono fare altro che sentirsi «soli» anche se insieme «di fronte a tutto»[187].

Il concetto con cui si apre, invece, l'atto unico *Tragedia istantanea*, è quello di «Filosofia» che si ritrova in Amedeo, messo in relazione nei passaggi successivi con la «Logica» di Calogero che si trasforma in cinismo, anche di fronte alla tragedia della malattia trasmessa a Ada da Ulrica, sua inseparabile dama di compagnia. Mentre Amedeo, promesso sposo di Ada, si pente della sua lontananza nel momento di maggiore necessità, comprendendo che avrebbe potuto trovarla accanto alla donna di cui era innamorato («AMEDEO: […] Maledetta la febbre che c'invade di cercare altrove una felicità, una vita, che nulla ci può dare come una creatura che ci ama!»[188]), Ada ha una visione più eroica della vita, verso la quale si pone con infinita accettazione di ogni momento, anche quello più tragico che la avvicina alla morte. La differenza tra i due uomini, però, resta sempre nella distinzione iniziale tra filosofia e logica, perché il filosofo cerca una soluzione dell'espressione dei sentimenti che diventano confessioni, mentre il logico resta coerente con se stesso e con ogni azione razionale che può compiere fino alla fine: sarà Calogero, infatti, ad uccidere Ada somministrandole della morfina, mentre Amedeo credeva ancora di riuscire a sposarla.

L'unico momento in cui Amedeo, il filosofo, chiede a Calogero il diritto di comprendere il suo pensiero logico sarà per giungere ad un epilogo fatale, mosso da sentimenti che descrivono l'odio come «amore adirato»:

> CALOGERO: esercito il mio diritto: quello del più forte o del più scaltro!

[186] A. TORELLI, *Soli*, in *Teatro scelto edito e inedito*, cit., p. 455.
[187] Ivi, p. 460.
[188] A. TORELLI, *Tragedia istantanea*, in ivi, p. 472.

> AMEDEO: E se una forza più forte della tua esercitasse il suo diritto su di te e ti mandasse a morte?
> CALOGERO: Sarebbe logico…
> AMEDEO: Ebbene… Muori, bruto! (Trae dalla borsa la mano armata di revolver e tira su lui)[189].

Il dramma si consuma, dunque, nel momento in cui l'amore cede il posto alla vendetta, sentimento altrettanto forte e incontrollabile. Sempre con lo stesso impeto, nel dramma in due scene *Lo schiaffo d'una morta*[190], Torelli descrive l'evolversi delle passioni umane verso un unico scopo, la propria realizzazione in vita o in morte. Se nella prima parte – scritta in dialetto romanesco – si descrive un duello che avviene in un podere sotto gli occhi sconvolti di spettatori che osservano ogni gesto, fino a riconoscerne l'esito favorevole del conte, nella seconda, ambientata nell'ufficio del pretore un mese dopo, si chiarisce la vicenda a posteriori: l'uomo ucciso era l'amante di Adriana di Berga, la moglie del conte, la quale – morta anch'essa – ha lasciato come sua ultima volontà il desiderio di fare in modo che presenziassero alla lettura del testamento sua madre e la madre del povero ucciso dal marito, «unite da un nodo d'amore sua madre e la madre di quel povero giovane: due Marie a piede del medesimo Calvario!»[191]. Tuttavia, entrambe si trovano costrette a provare il disgusto di avere di fronte anche l'uomo che è stato causa del loro dolore: il conte. Oltre all'odio della madre dell'uomo da lui giustiziato, il conte provoca anche il malessere della contessa di Berga, madre di sua moglie, già vittima in vita di un matrimonio privo di amore, che «dibattendosi fra la volontà di non dare dolore a sua madre e la propria passione per un giovane di cuore e nobilissimo ingegno, ma povero e borghese»[192], scoperta dal marito, fu vittima anche della sua gelosia e delle sue percosse.

Il momento culminante dell'incontro tra le due donne (e il carnefice) di fronte al notaio per la lettura del testamento è dato dalla lettera che la morta indirizza alle due donne, con l'unico desiderio che possano congiungersi nel loro profondo dolore. In modo circolare con il discorso intrapreso in questa sede, la lettera riporta al tema dell'amore legittimo affrontato già in *Soli*, con le stesse parole: anche la defunta quando era in vita ha ritenuto che «solo i matrimoni benedetti dall'amore sono legittimi», non tutti gli altri voluti da superflue convinzioni che non portano alla felicità, della quale lei appunto non ha goduto se

[189] Ivi, p. 475.
[190] Questo lavoro teatrale viene pubblicato da Torelli, con il titolo *Novella in due scene*, sulla «Novissima Antologia di scritti moderni», a cura di M. Martinelli-Rizzardi, Verona, Monzani, 1908, pp. 174-198. Successivamente, la stessa opera comparirà, con titolo *Lo schiaffo d'una morta* e con la più corretta dicitura *dramma in due scene*, nella sezione *Teatro inedito* dell'edizione del *Teatro scelto* a cura di Grassi. Cfr A. TORELLI, *Lo schiaffo d'una morta*, in *Teatro scelto edito ed inedito*, cit., pp. 499-508.
[191] Ivi, p. 509.
[192] Ivi, p. 504.

non con il suo giovane amante borghese. È per questo motivo che, dando valore ad ogni momento trascorso con lui, vorrebbe lasciare a sua madre tutte le ricchezze, ma la donna rifiuta, trovando l'unica consolazione nell'abbraccio della madre di Adriana, unendo le loro lacrime e le loro sofferenze.

Volendo inserire il dramma di Torelli in un panorama più ampio, anche in questo caso si potrà tenere in considerazione il modello francese, come accade per le commedie: è significativo il suo desiderio di rintracciare un modello drammatico nell'opera di Dumas *La regina Margot*, di cui lui stesso intorno al 1887 realizza per la compagnia Luzo-De Riso una riduzione in scene di cui resta solo il manoscritto[193] (basandosi sulla trasposizione teatrale *La reine Margot. Drame en cinq actes et treize tableaux* realizzato dallo stesso Dumas con la collaborazione di Auguste Maquet nel 1847[194]), raccontando non soltanto la vicenda storica, ma riportando anche, con uno scandaglio dell'animo, le inquietudini e i tormenti interiori che concorrono allo snodo del dramma: basti pensare al rapporto che si instaura tra l'ugonotto conte di La Mole e il cattolico conte di Coconnas, quando ancora non sanno che dovranno scontrarsi, o anche ai turbamenti che prendono la regina Margot quando è al cospetto del marito che le è stato dato per pura alleanza tra famiglie, Enrico di Navarra, o ancora alla spregiudicatezza di Caterina de' Medici. Elementi questi che ritorneranno in molti lavori teatrali di Torelli: si consideri, a titolo puramente esemplificativo, che già in Dumas compare la figura di una tale Editta di Sauve, che dichiara di essere l'amante di Enrico di Navarra (anticipando la figura della donna-seduttrice nelle opere di Torelli, o ancora è un motivo tipico della vita di corte e dei suoi intrighi lo svolgersi di una conversazione intima alla presenza di una terza persona che ascolta di nascosto, mentre solo uno degli interlocutori è a conoscenza della sua presenza e cerca di limitare le parole dell'altro come accade sempre tra Editta e la marchesa in *L'israelita* e tra Margot e suo fratello D'Alençon, nel dramma).

Con una chiara dichiarazione di intenti che deriva dall'avvicinarsi ad una particolare idea di dramma, emerge ancora una volta la propensione del drammaturgo di rappresentare ogni sfumatura dell'animo umano e delle passioni che conducono il carattere allo svolgimento dell'azione, diventando un soggetto vivente.

[193] LP, ms. 1580/1, A. TORELLI, *La regina Margot. Dramma*, 1887. Le prime scene di questo dramma vengono proposte in Appendice II con l'intento di offrirle per la prima volta all'attenzione del lettore.
[194] Vd. A. DUMAS, A. MAQUET, *La reine Margot. Drame en cinq actes et treize tableaux*, Paris, Michel Lévy, 1847.

CAPITOLO IV.

ACHILLE TORELLI, POETA *FIN DE SIÈCLE*

IV.1. L'esordio poetico di Achille Torelli: la genesi di *Schegge*

Achille Torelli esordisce come poeta negli anni Settanta dell'Ottocento, dando origine ad un momento di svolta e di ripiegamento intimistico nella sua produzione letteraria, che lo vede alle prese con la poesia, pronto ad esprimere con nuove forme un forte senso di amarezza che può essere racchiuso nella metafora poetica della sua esistenza: «Dove è il raggio più splendido / Ivi più cupa è l'ombra»[1]. L'approdo al 'mestiere' di poeta, infatti, coincide con quella fase della produzione teatrale che obbliga l'artista partenopeo al confronto con l'aspra critica che non lo ritiene capace di eguagliare il trionfo che lo ha portato così giovane all'apice di un successo che non è stato in grado di gestire, inciampando nelle insidie della gloria.

La massima espressione poetica di Achille Torelli è confluita in *Schegge*, la sua prima ed unica raccolta di poesie pubblicata nel 1878 dall'editore bolognese Nicola Zanichelli – anche se tracce di altre forme liriche si riscontrano in qualche scritto giovanile[2], in alcune opere teatrali, in pubblicazioni su periodici e in alcuni lavori che hanno caratterizzato l'ultima fase della sua vita, come il carme *Alla vita e alla sua parola* del 1898 (ripubblicato nella versione definitiva nel 1900) e l'inedito *Il Dio dei poeti* cominciato nel 1914 e terminato nel 1920[3] – che vede l'autore impegnato in una fase di redazione lunga e tormentata da diversi ripensamenti, dovuti, oltre che all'inquietudine insita nel poeta, anche alla necessità di rispondere alle pretese di una schiera di critici da sempre poco benevoli nei suoi confronti.

---

[1] LP, ms. 203, A. TORELLI, *Dove è il raggio più splendido…*, s.d., c. 1r.

[2] Gli esperimenti poetici precedenti alla stesura delle poesie confluite in *Schegge* non ci sono giunti se non attraverso tracce lasciate in piccoli stralci di appunti ritrovati tra i manoscritti e alcuni riferimenti in periodici: dei versi che raccontano degli stratagemmi usati da due innamorati per vedersi (A. TORELLI, *Album*, «L'Omnibus», 27 gennaio 1858, XXVI, 8); sulla scia dei versi precedenti si pongono anche altri rintracciati in una pagina satirica (cfr. ID., *All'Omnibus*, «Il Diavolo Zoppo», 27 giugno 1858, I, 15); infine, una lirica di Torelli dal titolo *A mia sorella Maddalena Torelli – nel giorno del suo nome* (cfr. *Cronaca e fatti viversi*, «L'Indipendente», III, 3, 5 gennaio 1863, p. 3 e A. TORELLI, «La Sirena», XVII, 1863, pp. 50-52).

[3] Per maggiori notizie sull'attività poetica che impegna Achille Torelli negli ultimi anni si rimanda al paragrafo V.1 della tesi.

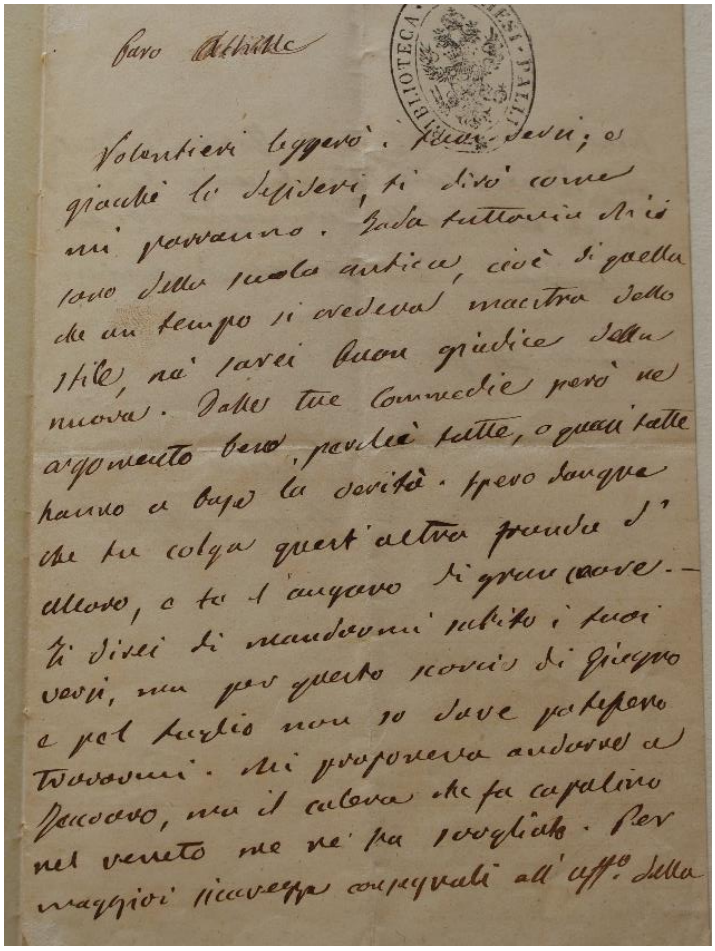


FIGURA 11. LETTERA DI ANDREA MAFFEI AD ACHILLE TORELLI, 24 GIUGNO 1873 (BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI, *LUCCHESI PALLI*)

Per la ricostruzione della vicenda redazionale, ma anche per comprendere la disposizione d'animo dell'autore dei versi, sono rilevanti i contatti con il poeta trentino Andrea Maffei, considerato da Achille suo modello, «l'Anacreonte italiano»[4], un vero mentore che, in quanto tale, non manca mai di elargire consigli sinceri e disinteressati al letterato napoletano ed è anche per questo motivo che nel

[4] Per comprendere l'influenza del Maffei sul giovane poeta, bisogna tenere presente anche la sua produzione poetica e la sua continua opera di traduzione e di riscrittura, che consente ad Achille di entrare in contatto con i testi dei poeti nordici tanto amati dal poeta trentino (Gessner, Goethe, Heine, Schiller, Byron, Moore e Milton). A dimostrazione di questa influenza, si può citare una lettera di Achille Torelli ad Andrea Maffei, in cui si legge: «[…] Ho rubato dei versi… Quanto vi ho rubato! Se sapeste! Che cosa fate di tutte le vostre ultime poesie stampate sparse qua e là? Perché non mi fate un grande regalo, dandomi tutte queste fronde sparte? Avete un copista – e bravo a quanto mi rammento! – Badate che non vi domando le inedite, ma quelle pubblicate in gazzette. Siete l'Anacreonte italiano, con la differenza dal greco, che quello s'incoronava di pampini e voi d'alloro», FM, MA-53, ms. 59/8, Lettera di Achille Torelli ad Andrea Maffei, 4 agosto 1875.

1873 Torelli decide di affidarsi a lui per la revisione dei suoi versi prima della stampa[5].

Il pieno coinvolgimento di Andrea Maffei nella produzione poetica di Torelli si desume dalle lettere inviate a partire dal 1873, quando il poeta trentino si rende disponibile alla lettura delle sue poesie, augurandosi che possa ottenere una nuova «fronda d'alloro»:

> Volentieri leggerò i tuoi versi; e giacché lo desideri ti dirò come mi parranno. Bada tuttavia che io sono della scuola antica, cioè di quella che un tempo si credeva maestra dello stile, né sarei un buon giudice della nuova. Dalle tue commedie però v'è argomento buono, perché tutte, o quasi tutte, hanno a base la verità. Spero dunque che tu colga quest'altra fronda d'alloro, o te l'auguro di gran cuore […][6].

In particolare, le lettere che riguardano prettamente le poesie si rintracciano soprattutto nella corrispondenza tra dell'estate del 1873 e poi a partire dal 1876, un arco temporale in cui lo scambio epistolare è molto fitto e il contenuto delle lettere si condensa in riflessioni prettamente filologiche sui testi, in discussioni sul significato di qualche verso, ma anche nell'analisi della condizione esistenziale del poeta disilluso o in considerazioni sulla situazione della produzione teatrale, su nuovi progetti e sulla temperie culturale del momento.

Al Maffei bastano le prime letture per comprendere il talento dello scrittore napoletano e da subito si congratula per i «bei versi» che lo conducono alle sue stesse aspirazioni poetiche:

> Ti avvicini sempre di più a quell'ideale a cui sempre io mirai: semplicità, parsimonia, eleganza e variate cadenze di verso. Segui così poi lascia gracchiare quei tanti musi alla musica della musa e beati di una prosa metrica, la quale a volte esce anche di metro. Tu sei giovane e vedrai come finiranno i poeti, quando il buon gusto verrà, come deve venire, a galla […][7].

Ciononostante, prima che sia riconosciuto l'estro artistico di Torelli, Maffei diventa suo confidente oltre che maestro, accorgendosi della difficoltà vissuta dal

[5] Per la ricostruzione della vicenda redazione del volume, in particolare, si rivelano di fondamentale importanza alcune carte conservate in un unico manoscritto che mostra la versione originale di alcune liriche che Torelli spedisce al Maffei. Si tratta di FM, ms. V-9, A. TORELLI, *Il dubbio*, 1873 che contiene le poesie *Il dubbio*, *Ad una fanciulla (all'ombra di un arancio)* e *Ad un fringuello accecato*.

[6] LP, ms. XV/28, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 24 giugno 1873. E, qualche anno dopo, in concomitanza con i rapporti tra Torelli e l'editore Zanichelli, sempre il Maffei scrive: «È un onore che tu mi fai affidandomi le tue bozze» (LP, ms. IV/63[11], Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 10 novembre 1877) e ancora: «Mandami, se le hai pronte, le bozze delle tue poesie, come siamo intesi, e te le rivedrò con maggiore attenzione delle mie proprie» (LP, ms. IV/63[8], Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 6 dicembre 1877).

[7] Cfr. LP, ms. XV/40, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 7 giugno 1876.

discepolo all'atto del confronto con le pesanti critiche rivolte alle sue opere, in modo che, anche grazie all'affetto che lo lega da tempo all'amico, riesce a comprenderne ogni turbamento. Così, cercando di essergli vicino nei momenti di sconforto, si preoccupa per la sua sensibilità ferita e per le sue delusioni, sperando che non lo «sconfortino le critiche dei maligni e degli invidiosi»:

> Tuo padre mi scrive cosa di te che mi addolora, cioè che sei caduto in grande tristezza. Non me ne dice apertamente ragioni, ma me le fa indovinare: invidia e persecuzione di giornali; se le cagioni fossero queste, scusami, hai torto. […] Rialza l'animo tuo, e innanzitutto non rispondere. Il silenzio è la loro morte, o rispondi con nuovi lavori che il pubblico, anzi l'Italia, te ne sarà grata […][8].

Considerando i costanti confronti tra Maffei e Torelli, va sottolineato che quest'ultimo, pur essendo devoto al suo maestro, è consapevole che nella nuova stagione poetica in cui opera non può percorrere le strade già battute dal più anziano Maffei, il quale a sua volta, dopo aver dispensato consigli, lascia sempre emergere la natura non perentoria di quelle correzioni («ti propongo alcuni lievi varianti, sebbene bisogno di mutare non vi sia» o ancora «se credi, giovati delle varianti, che per vero non sono necessarie»[9]).

Questo atteggiamento si giustifica con la propensione del Maffei ad accogliere il nuovo stile di Torelli, senza la pretesa di alterare la sua voce sensibile, preoccupandosi soltanto che le poesie conservino «la chiarezza e la elegante semplicità della espressione»[10], pur rintracciando qualche dissonanza che sottolinea senza remore («Bellezze ve ne sono in buon dato […]. Però sai che questo non è il mio genere, e noi scrittori ci formiamo un tipo nella mente, e se non vediamo negli altrui scritti questo tipo li condanniamo»[11]), fino a condurre il poeta ad un compromesso rappresentato dall'eleganza della forma e la trasparenza del linguaggio.

IV.2. Achille Torelli e il «Chiarissimo Zanichelli»: una travagliata vicenda editoriale[12]

«Chiarissimo Zanichelli, leggo che siete in vena di pubblicare versi; volete stampare i miei? Formerebbero un volume come quello del Panzacchi e del Boito.

[8] Cfr. LP, ms. XV/38, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 30 settembre 1876; e ancora «Caro Achille, or sei scorato e me ne duole, ma ti rialzerai d'animo, ne sono certo. Intanto guardati bene da mutar face! […] Segui dunque così; il buon gusto può venir soffocato dalla moda, ma non ucciso; e il pubblico finalmente si stancherà di lavori, in cui l'esito fortunato sta nel falso […]» (cfr. LP, ms. IV/69, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 26 ottobre 1877).

[9] LP, ms. IV/46, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 12 ottobre 1877.

[10] Ibidem.

[11] LP, ms. XV/23, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 1° ottobre 1877.

[12] Una ricostruzione dei rapporti tra Achille Torelli e Nicola Zanichelli è stata realizzata attraverso la lettura di lettere conservate presso il Fondo Speciale Cesare Zanichelli della Biblioteca Comunale

Mi darete un numero di copie e vi cederei la proprietà»[13]: comincia con questa proposta editoriale – datata 21 settembre 1877 – il rapporto altalenante tra Achille Torelli e Nicola Zanichelli. Se questa data sembra essere un vero e proprio punto di partenza, bisogna precisare che già nell'anno precedente su diversi periodici, non solo vengono anticipati al pubblico alcuni versi del poeta napoletano, ma si annuncia anche una pubblicazione imminente di un volume di poesie che, in un primo momento l'autore affida all'editore milanese Brigola[14] – che a quell'altezza ha già pubblicato alcune opere teatrali del Torelli – per poi consegnarlo nelle mani dello Zanichelli, per motivi che non vengono rivelati apertamente, ma probabilmente anche su suggerimento del più accorto Maffei.

I rapporti epistolari tra autore e editore si fanno sempre più fitti con l'obiettivo di realizzare un'intesa su un contratto editoriale («Gentilissimo Zanichelli, non tirerete certo meno di 500 esemplari: 400 a voi, cento a me»[15]) per una pubblicazione imminente che, nonostante le pressioni dell'autore, continuerà ad essere ritardata, come si evince da alcune parole di disappunto inviate dal Torelli nell'ottobre del 1877:

> Gentilissimo Zanichelli, le ho risposto da vari giorni dirigendole la lettera a Bologna, e se non le dispiace, tanto per la sua libertà d'azione che per la mia, ratifichiamo o rompiamo le nostre trattative. Mi dia il numero d'esemplari ch'ella intenderebbe darmi dei miei versi e io le dirò se è contratto da concludere o da mandare a monte[16].

dell'Archiginnasio di Bologna. Nel fondo sono presenti 38 lettere di Achille Torelli a Nicola Zanichelli (e, dopo la sua morte, alcune indirizzate a suo figlio Cesare), spedite tra il 1877 e il 1903. Anche se non si ha traccia delle relative risposte, queste lettere si rivelano importanti per ricostruire le vicende editoriali del volume in questione, ma anche di altre opere di Torelli pubblicate dallo stesso editore.

[13] FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 3, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 21 settembre 1877.

[14] «Achille Torelli, l'applaudito autore di belle commedie, sta per presentarsi al pubblico in veste di poeta. Ch'egli scrivesse de' versi, e de' versi spesse volte assai gentili, non è chi l'ignori; ma ora non si tratta di composizioncelle isolate, bensì d'un vero e proprio volume di Liriche, che il Brigola sta allestendo in una delle sue eleganti edizioni. […]», cfr. *Pubblicazioni*, «La Perseveranza», 9 gennaio 1876. Alla fine di quello stesso anno verrà annunciato anche in un articolo de «Il Piccolo»: «Il Brigola di Milano pubblicherà in due volumi, dove l'ingegno e la dottrina del Torelli si mostreranno sotto una faccia diversa da quella che conoscevamo finora […]», cfr. A. TORELLI, *Frammento*, «Il Piccolo. Giornale Politico della Sera», 24 dicembre 1876. Tuttavia, la prima attestazione di un progetto editoriale potrebbe risalire al 1871 quando scrive al fiorentino Barbera: «Illustre signore, avrei dei componimenti in versi per un volume di 300 pagine circa, vorrebbe trattar meco per acquistare il diritto di stampa?» (BNF, Carteggi vari, 442, ms. 67, Lettera di Achille Torelli a Gaspero Barbera, 3 marzo 1871). Quindi, verosimilmente, Torelli per la pubblicazione dei suoi versi si rivolge ad un editore fiorentino, ad uno milanese e probabilmente anche a qualche casa editrice napoletana, ma poi si indirizza verso il famoso Zanichelli.

[15] FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 4, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 5 ottobre 1877.

[16] FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 5, Lettera di Achille Torelli e Nicola Zanichelli, 21 ottobre 1877.

Quando finalmente i due raggiungono un accordo definitivo, Torelli comincia a spedire i suoi versi all'editore che invierà le bozze direttamente al Maffei, al quale il poeta napoletano si affida totalmente, rimarcando ancora una volta la sua completa riverenza nei confronti del suo «padre d'arte»:

> Fra giorni vi arriveranno da Bologna, a codesto albergo, le prime bozze dei miei versi che stamperà la Zanichelli. Non vi prego, padre mio d'arte di renderli con cura… è inutile dirvelo; vi prego solo, potendo, di spedirmi presto le vostre correzioni, che io dovrò spedire poi a Bologna[17].

Tuttavia, nonostante il lavoro minuzioso di scrittura e revisione dei versi, il volume per l'editore ancora non è completo, poiché manca una prefazione che a Torelli sembra irrealizzabile, in un primo momento perché non riesce a condensare in una semplice premessa al lettore che voglia addentrarsi in quella lettura l'alto valore metaforico e simbolico della sua raccolta («la materia mi si è talmente accresciuta fra le mani, che ho scritto, non una prefazione, ma un volume e forse due. Mi pare peccato ridurli ad una prefazione; vedrò…»[18]), successivamente perché effettivamente impossibilitato a realizzarla, a causa degli impegni personali e lavorativi che cita in modo esplicito nella lettera del 29 giugno 1878:

> Gentilissimo Zanichelli, mi è assolutamente impossibile occuparmi per la prefazione che mi chiedete. Sono talmente sopraccaricato di lavoro per gli esami del Liceo Comunale, che non ho tempo di respirare. Del rimanente, il volume dello Stecchetti è di 150 pagine, il mio di 143, e mi pare che possa andare. Se vorrete stampare il lungo lavoro che ho scritto (volendo fare una breve prefazione) ne parleremo più in là[19].

Ponendo come esemplare il volume dello Stecchetti-Guerrini, più volte citato nella corrispondenza con lo Zanichelli insieme al Panzacchi[20], Torelli difende la validità del suo lavoro, ritenendolo pari a quello degli altri illustri poeti che si muovono intorno all'editore bolognese al quale sente il dovere di ricordare che un ritardo della pubblicazione sarebbe sconveniente per entrambi («Egregio Zanichelli, credo non siate accorto ritardando la pubblicazione delle *Schegge* […]»[21]) e, rompendo ogni indugio, giunge finalmente alla fine di un percorso travagliato che conduce alla stampa del suo primo ed unico volume di versi.

Occorre sottolineare che anche dopo aver raggiunto il suo obiettivo Torelli non interrompe i rapporti, sempre altalenanti, con lo Zanichelli che, seppure

[17] FM, MA-53, ms. 65/08, Lettera di Achille Torelli ad Andrea Maffei, 24 gennaio 1878.

[18] FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 38, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, s. d.

[19] FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 6, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 29 giugno 1878.

[20] Vd. per esempio FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 37, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, s. d. («Se vedete il Panzacchi salutatelo da parte mia. Così pure il Guerrini»).

[21] FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 7, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 11 settembre 1878. Tuttavia, stando a quel che si legge sull'ultima pagina dell'opera edita, questa è stata stampata già il mese prima – il 20 agosto – a Modena, dove ha sede la tipografia, gestita anche dal figlio dello Zanichelli.

«mezzo stranito», resta uno degli interlocutori più validi in quella particolare temperie culturale presso il quale l'audace scrittore intercede anche per altre sue conoscenze[22].

IV.3. «Correndo colla mente dietro ad una rima»

«Chi è ricco non dovrebbe pensare a far versi; il far versi direi che quasi è privativa dei disperati ed il loro sollievo. Correndo colla mente dietro ad una rima, ad un sonetto, ad un madrigale un povero uomo non pensa più allo stomaco digiuno, se ne va per le nuvole; ma quando poi ricade da quell'altezza, allora altro che un aeronauta che caschi dal suo pallone… la sua caduta è più terribile»[23]: Achille Torelli ha solo diciassette anni quando dimostra di aver compreso che la poesia è fatta per colui che avverte il bisogno di evadere dalla misera realtà che lo circonda, di trarre sollievo, avvertendo l'insufficienza degli ideali romantici da un lato e la «recondita tara della scienza positivistica»[24] dall'altro, come molti poeti della nuova

[22] In concomitanza con la contrattazione per la pubblicazione della sua opera, Torelli si fa promotore anche di opere di suoi amici, come Federico Persico, riuscendo ad intercedere per lui presso il suo stesso editore, assicurando il suo aiuto nella diffusione dell'opera, soprattutto tra i soci del Circolo "Carlo Goldoni" di cui è presidente a Napoli: «Vi garantisco (badate vi garantisco assumendone l'obbligo) lo spaccio di duecento esemplari in questo solo circolo letterario, che ho l'onore di presiedere. […] Non vi lasciate sfuggire questo volume di un uomo superiore, di un poeta che era stimatissimo dal Manzoni. I versi del Persico debbono avere il successo dei versi dello Zanella […]». FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 8, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 23 novembre 1877. In seguito, Torelli continua a promuovere anche altri amici poeti, come Carlo De Ferraris al quale descrive l'editore come «mezzo stranito» perché pur avendo ricevuto le sue poesie da un mese, non ha ancora dato un riscontro, ma rassicurandolo («il detto Zanichelli sarà maggiormente spinto a pubblicare i tuoi versi dalla mia andata a Bologna, che finora non ha potuto aver luogo»), racconta che anche al Persico è successa la stessa cosa («Ma, domanda al Persico: per un mese lo Zanichelli non rispose») e, vantandosi delle altre sue conoscenze, si dice sicuro della lettura dei suoi lavori da parte del Panzacchi, «il quale gentilissimo poeta», a suo avviso, si sarebbe mostrato «decisamente favorevole», tanto più dopo una raccomandazione del Torelli (LP, ms. 188, Lettera di Achille Torelli a Carlo De Ferraris, 29 dicembre 1880). In realtà, quando, in quella stessa data, Torelli si rivolge allo Zanichelli, il tono muta completamente diventando ossequioso, per rispetto e forse finta riverenza, preoccupandosi di difendere la parola data, dimostrando che non è stato l'editore a trascurare il poeta, ma lo stesso Torelli a non aver consegnato il manoscritto. Di conseguenza, per cercare di salvare entrambi i rapporti, il poeta napoletano scrive: «Gentilissimo Zanichelli, il Commendatore Carlo De Ferraris, giudice ed elegante poeta, mi ha dato un manoscritto di suoi versi che vorrebbe stampare da voi. Egli è persona ricca e credo che sarà un affare per voi. Verrò a Bologna tra poche settimane e ne riparleremo. Intanto fate inteso della cosa e ricevendo lettere del Commendatore Vi prego di rispondergli e dirgli che v'intenderete con me alla mia venuta a Bologna. Vostro Torelli». FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 18, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 29 dicembre 1880.

[23] A. TORELLI, *Corriere dell'Omnibus*, «L'Omnibus», 11 dicembre 1858, XXVI, 99.

[24] L. BALDACCI, *Introduzione,* in *Poeti minori dell'Ottocento,* I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. XXXV.

Italia che, consapevoli del valore inestimabile della parola, cercano di estrarne, con l'esercizio dello stile, nuove immagini e armonie[25].

Il laboratorio poetico di Achille Torelli si inserisce, infatti, in quella fase di transizione e di sperimentazione della poesia a lui contemporanea, ancora impregnata delle peculiarità tematiche del Romanticismo che convergono poi verso il movimento scapigliato, da cui il poeta desume, oltre al rifiuto della morale borghese, il gusto per il macabro, la lotta dualistica tra bene e male, tra reale e ideale, anche la dimensione programmatica e metaletteraria del testo, l'anti-tradizionalismo e l'integrazione tra diverse espressioni artistiche, in sintonia con quel «simultaneo cammino delle Tre Arti sorelle» già proposto da Giuseppe Rovani[26]. Importanti per l'autore, oltre alle linee di indirizzo dettate dalla Scapigliatura lombarda, sono anche gli influssi di cui risente a Bologna – dove, tra l'altro, s'imbatte nell'editore Zanichelli – dovuti alla presenza di Giosuè Carducci del quale Torelli si dice «innamoratissimo»[27], sentendosi pronto ad operare in direzione del suo stesso classicismo non privo di inquietudini esistenziali e ad accogliere e recuperare, sulla scia di altri epigoni del "carduccianesimo", tra cui Giacomo Zanella, Olindo Guerrini ed Enrico Panzacchi, quella tradizione che poi supera in favore di un approccio del tutto personale alla modernità, che conduce infine il poeta ad una separazione netta anche dalla linea poetica napoletana, improntata al recupero della letteratura dialettale. Proprio sul piano linguistico è evidente la presa di posizione del poeta che si aggancia a vistosi elementi di continuità con la lingua poetica del Romanticismo, amalgamandola con un codice poetico improntato al recupero di arcaismi lessicali e grammaticali, tipico di chi passa dalla prosa alla poesia[28]. Tuttavia, soprattutto per quel che riguarda l'approdo alla lirica scapigliata, anche Torelli compie una scelta lessicale strettamente legata alle novità tematiche che si rintracciano nei suoi versi (anticonformismo, ribellismo, gusto dell'orrido, etc.).

Esemplare è in questo caso la raccolta *Schegge* che, con un titolo rivelatore di quella capacità dell'autore di comporre, recuperare e organizzare frammenti poetici al fine di restituire un insieme compatto e coeso, tiene uniti ventisette componimenti lirici e, come già evidenziato, non presenta nessuna prefazione, ma si apre con un una poesia intitolata *Introduzione* che ha funzione di manifesto poetico ed anticipa altre liriche diverse per temi e per forme, ma tutte tese a rappresentare un tassello della vicenda biografica ed artistica dell'autore.

Proprio per questo, per una lettura analitica di *Schegge*, è possibile costruire un percorso che vada a stravolgere l'ordine delle liriche per condensarle in tre nuclei

[25] F. ULIVI, *Introduzione*, in *Poeti minori dell'Ottocento italiano,* Milano, Vallardi, 1962, p. 47.
[26] G. ROVANI, *Storia delle lettere e delle arti in Italia*, Milano, Borroni e Scotti, vol. I, p. 7.
[27] Cfr. Casa Carducci, Cart. CXI, ms. 4, Lettera di Achille Torelli a Giosuè Carducci, 12 marzo 1902.
[28] Cfr. L. SERIANNI, *La lingua poetica*, in *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*, cit., p. 135.

tematici: il primo è costituito dalla poesia che si pone tra maledettismo e Scapigliatura, in cui si rintracciano tutti gli elementi che giustificano l'inserimento dell'autore tra gli epigoni del movimento scapigliato[29]; il secondo è caratterizzato da un poetare più pacato e disimpegnato attraverso il quale, mescolando realtà e finzione, il poeta fa luce, spesso in modo malinconico, sulla sua esperienza esistenziale di uomo e di letterato; nel terzo rientrano le tradizioni popolari albanesi (*La leggenda del rio*; *La fede di Costanzo*; *Zaffira*; *Nella*; *Carmelita*), in cui il poeta – tenendo fede alla sua origine arbëreshë – restituisce i tratti identitari più autentici di quel popolo.

Tuttavia, nonostante questa necessaria classificazione si nota come Achille Torelli sia riuscito a realizzare un corpus poetico unitario, amalgamando temi ed indirizzi artistici e rendendoli espressione di una poetica che è individuale ed originale, mostrando di non essere del tutto in linea con la tradizione erudita che lo ha preceduto (*Ad un critico vecchio e venale*), ma disposto a difendere la virtù che lo guida (*Unica luce!*), unito ai suoi "fratelli d'arte" nella difficoltà di essere compreso dalla società (*La morte dell'ideale*; *Ad un fratello d'arte*; *Emilio Praga* e *Corda monotona*, dedicata ad Enrico Panzacchi), rappresentando un diffuso disagio esistenziale *fin de siècle* (*Ad un fringuello accecato*). Nel complesso, infatti, tutti i componimenti, anche se in metri e forme differenti, mostrano la spiccata vena drammatica oltre che poetica dell'autore, per la sua consuetudine di inserire parti dialogate (*Il giovane poeta e la donna vampiro*; *Il poeta e le ore; Una visita di commiato*) o di descrivere le scene in modo particolareggiato come in molti dei suoi "bozzetti" poetici (*Scena in un'alpestre campagna*; *D'Inverno*) o rivelano la loro predisposizione ad essere messi in musica (un esempio è la poesia, poi diventata una romanza da camera, *Il bacio più dolce*). Un altro elemento che avvicina la poesia al teatro è la tendenza a restituire un ritratto della società del tempo (*Colore del tempo; Ad una fanciulla leggiera, sorella di un'insensibile*; *Ad Olinda*; *Canto carnascialesco*), analizzandola sotto vari aspetti attraverso la disamina dei caratteri dei personaggi che coniugano valore e amore (*La leggenda di Corradino*; *Se fosse il Mille!; Canto finlandese*) o che ne subiscono tutte le ripercussioni. Si tratta, dunque, di una visione "poetica", metafora del mondo, affidata alle parole di artisti, semplici lettori, amanti o anche di fanciulle che attendono di conoscere la vita e intanto diventano interlocutrici misteriose (*All'ombra di un faggio*), come la donna a cui si allude fin dalla dedica in epigrafe al suo volume: «A te / amica più che mia del mio poco ingegno / pura, nobile, pia / il cui nome non dico / perché il sospetto non l'offenda»[30].

[29] Si chiarisce che le uniche poesie di Torelli antologizzate finora sono proprio quelle che vengono inserite nelle opere sulla Scapigliatura. Il primo volume in cui compaiono è *Poeti della Scapigliatura*, a cura di M. Petrucciani, N. Bonifazi, Urbino, Argalìa, 1962, su questa scia si colloca poi la più recente antologia *La poesia scapigliata*, a cura di R. Carnero, Milano, Bur, 2015.

[30] Si ricorda, inoltre, che proprio nel 1878 Achille Torelli stava pensando di sposarsi, come si evince da alcuni scambi epistolari, ancora una volta, con Andrea Maffei. Cfr. la nota 147 del I capitolo.

IV.3.1. Cimiteri, scheletri, vampiri e deformi: tra maledettismo e Scapigliatura

Negli anni in cui Achille Torelli si avvicina alla poesia, la letteratura si fa portavoce di una reazione contro la nuova società strutturata su un'inarrestabile logica economica in un momento in cui la difficile situazione transitoria accresce sempre di più la frattura irreversibile che va delineandosi da tempo fra ideale e reale. Avvertendo meglio di quanto non lo avessero fatto i primi romantici l'impossibilità di adagiarsi nelle vecchie forme, gli scapigliati non si fermano al puro gusto della denuncia e all'osservazione delle incongruenze della realtà, ma, trascinati dalla nostalgia della fanciullezza e rimpiangendo un bene perduto, si lasciano catturare dai sentimenti più depressi e dalle sensazioni più strane, condividendo le stesse radici morali e sociali, i temi, gli ideali che successivamente assumeranno l'aspetto di «una violenta gestazione di personali linguaggi poetici» e costituiranno la novità nel cammino poetico dell'Italia postunitaria, in cui i poeti di quella generazione riversano il loro malessere di ribelli verso nuove forme e verso la ricerca di una realtà psicologica più segreta[31]: Achille Torelli, in modo non del tutto conforme a questa violenta lotta, parte dalla medesima posizione ideologica, culturale e psicologica per poi raggiungere esiti diversi.

Per proporre un itinerario poetico tra alcuni versi scapigliati, bisogna esaminare i motivi che giustificano l'inserimento di Torelli tra gli epigoni della Scapigliatura[32], partendo dalla descrizione della figura del poeta in contrasto con la società del tempo, passando per la continua lotta dualistica tra bene e male, tra Reale e Ideale, fino ad arrivare all'unica soluzione possibile: rispondere alla logica del consumismo della nascente classe borghese con la purezza del sentimento.

Fin dal primo componimento presente in *Schegge*[33], che non a caso è intitolato *Introduzione*[34] e assume funzione di prologo, è possibile rintracciare uno strumento prezioso per la comprensione della concezione che Torelli ha del poeta che lui immagina nell'atto di attendere un giudizio alla fine della sua esistenza terrena, lì dove si trova il cimitero[35] che raccoglie tutti coloro che un tempo sono

---

[31] N. BONIFAZI, *Introduzione*, in *Poeti della Scapigliatura*, cit., 1962, p. 9.

[32]Tracce importanti della presenza di Torelli nel cenacolo scapigliato lombardo si rintracciano proprio nelle pubblicazioni delle sue poesie su fogli periodici dell'ambiente, come «Il Pungolo di Milano» e «Rivista minima» negli anni che precedono la pubblicazione di *Schegge.*

[33] In questa sede, per tutte le citazioni delle poesie presenti in A. TORELLI, *Schegge*, Bologna, Zanichelli, 1878 si riporta in nota unicamente il riferimento alla prima pagina del volume in cui compare la poesia (seguito soltanto dalla dicitura *Schegge*) e nel testo semplicemente l'indicazione dei versi.

[34] *Schegge*, p. 3. La poesia è composta da tre ottave di endecasillabi e settenari variamente disposti, con rima ABABABCC.

[35] Quella del cimitero è un'ambientazione ricorrente nelle poesie scapigliate alla quale nemmeno Torelli rinuncia, per conformarsi a quell'uso dell'*épater le bougeois* che ha attirato tanti altri poeti scapigliati, attingendo anche a tutto il repertorio orrido, mortuario e sepolcrale che rimanda senza dubbio alla poesia ossianica del Preromanticismo nordico. Cfr. *Serata all'osteria della*

saliti sull'Olimpo dell'arte e dove adesso riposano eternamente due schiere ben distinte: coloro che «sottomisero il pensier tutto alla forma» e cioè gli «eunuchi di mente» (vv. 5-6), che hanno preferito apparire piuttosto che essere e coloro che non hanno saputo portare a termine alcuna opera, e che soprattutto non hanno saputo prender posizione, proprio come gli ignavi danteschi[36] («V'è poi un distinto loco e pien soverchio / Di certa gente a mezzo imputridita, / Che diè un colpo alla botte e un altro al cerchio, / Né fece opra finita», vv. 9-12). Tra questi può essere operata un'ulteriore distinzione, tra coloro che hanno avuto cura del «pensiero» e quelli che hanno pensato maggiormente alla «forma» («Ch'ebbe il pensier, e allor fuor del coperchio / Tu li vedi col capo ancora in vita; / Ovvero ebbe la forma, e tu li vedi / Sotto col capo e vivi ancor nei piedi», vv. 13-16), due parole-chiave intorno a cui si muove il dissidio interiore ed esteriore del poeta, ricorrenti anche in tutte le dissertazioni sulla vera arte successive a questo momento poetico[37].

Dopo aver preso consapevolezza di questo destino, il poeta immagina che non sapendo se si troverà tra gli uni o gli altri, probabilmente gli verrà soltanto voglia di esser sepolto completamente, senza lasciare né il capo, né i piedi scoperti:

> Smesso che avrò nel mondo
> Il mestier di poeta,
> Mi sento proprio in fondo
> A la coscienza una voce segreta,

Scapigliatura. Trent'anni di vita artistica milanese attraverso le confessioni e i ricordi dei contemporanei, a cura di E. Gara e F. Piazzi, Milano, Bietti, 1945, p. 306; *La Scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società preindustriale*, a cura di R. Tessari, Torino, Paravia, 1975, p. 23.

[36] In questo componimento si nota la forte influenza della lettura dell'*Inferno*, sia per quel che riguarda il tema trattato – nella prima strofa Torelli parla di coloro che hanno sottomesso il pensiero alla forma, così come Dante definisce, invece, i lussuriosi «i peccator carnali, che la ragion sottomettono al talento» (*Inf.* V, vv. 38-39); nella seconda compaiono i versi che descrivono le persone che diedero «un colpo alla botte e un altro al cerchio», seguendo il modello degli ignavi, «coloro che visser sanza infamia e sanza lodo» (*Inf.* III, vv. 35-36); infine tutta la struttura sepolcrale che emerge dalla poesia ricorda la descrizione delle tombe degli eretici offerta da Dante (*Inf.* X) –, sia per il lessico utilizzato (si noti ad esempio che anche in Dante *soverchio / cerchio / coperchio* rappresentano forme rimiche ricorrenti). Questi versi sono stati poi ripresi da Torelli nella prefazione che viene invitato a scrivere per il volume di Benedetto Tommasi, *Fronde sparte*, nel 1894. Ciò conferma che il poeta li ha posti all'inizio della sua raccolta poetica, per esporre subito la sua idea di arte e di artista. Nella prefazione che scrive per Tommasi, mette in guardia il suo sodale parlando per esperienza vissuta e quindi esortandolo a non fidarsi del primo successo («Non basta buon cominciamento / Dal nascer della quercia a far la ghianda!») e riporta questi versi commentandoli con una diretta esortazione: «Ingegnatevi dunque di dare un colpo alla botte e un altro al cerchio, scrivendo in modo da contentare gli eletti e i volgari. Ma se mai foste costretto ad escludere un'idea veramente poetica, quando non le rispondesse la *voce amica e franca*, contentatevi pure della forma scadente, aspettando che la musa vi fornisca di meglio». Cfr. A. TORELLI, *Prefazione*, in B. TOMMASI, *Fronde sparte*, Napoli, Bideri, 1894, pp. XIV-XV.

[37] Sull'argomento cfr. il paragrafo V.3 della tesi.

Che andrò nel primo posto… o nel secondo
Dov'è la gente che non giunse a meta;
E mi verrà la voglia addirittura
D'esser tutto nella sepoltura! (vv. 17-24)

Un altro componimento che sembra soddisfare un certo gusto del macabro è *Scena in un'alpestre campagna*[38], che ripropone un dialogo tra un pittore, un deforme ed un poeta – ai quali sono riservate rispettivamente tre strofe concepite come parti monologiche e intervallate da una piccola didascalia in prosa, com'è tipico dell'arte teatrale – e che raccoglie i diversi elementi letterari a cui si rifà Torelli: l'ispirazione romantica, il recupero di forme classicheggianti e l'avvicinamento ai temi della Scapigliatura nel suo gusto dell'orrido ma anche nel celebre motivo del dualismo che si individua nelle antinomie bene/male e bello/brutto. Non è casuale, inoltre, che Torelli accosti la figura del poeta a quella del pittore, poiché oltre che nel campo scapigliato restiamo anche in quello del sincretismo tra le arti, come risulta anche dalla prima descrizione romantica del paesaggio che viene affidata proprio alle parole del pittore che diventano molto più che semplici pennellate nel ritrarre un cielo cupo e tormentato, in cui si odono dei tuoni rumoreggiare e il fulmine diventa annunciatore dei nembi («È la faccia del ciel bruna e crucciata… / Il tuono rumoreggia / Di giogo in giogo… Del nugolo in grembo / Co' guizzi suoi folleggia / Il livido balen foriero al nembo…», vv. 1-5).

Rimanendo sempre sulla scia scapigliata del piacere dell'orrido e del tumultuoso, lo scoppio della tempesta suscita il compiacimento nel sublime che essa rievoca in conformità ai dettami del Romanticismo europeo, per il quale tanto l'ammirazione quanto lo spavento esprimono la "doppia anima" che si apre al sublime, definendo gli aspetti della natura anche come riflesso soggettivo,[39] a al bello, rendendolo una forma dell'amore che, come «animator dei fati», preme sull'umanità e sul «tutto inesorabile», mentre la tempesta si fa trasposizione di un turbamento interiore, il risultato dell'amore degli elementi che, chiamati dal desiderio, si mescolano tra loro.

La descrizione paesaggistica turbolenta ben si addice ad introdurre la serie incalzante di interrogativi a metà tra le domande esistenziali del *pastore errante* e le riflessioni di Saffo e del suo *Ultimo canto*[40]:

Perché nato son io?

[38] *Schegge*, p. 11. Il componimento, costituito da endecasillabi e settenari variamente disposti, senza uno schema rimico ben definito.

[39] Cfr. gli esempi proposti in R. GIULIO, *Shipwreck Literature, Seasorm Art: Dynamisch Erhabene, Natural Sublime*, in *Il nauta e il flâneur. Scritture dell'alterità*, Salerno, Edisud, 2013, p. 11 e sgg.

[40] Questi accostamenti sono verificabili attraverso la lettura delle pagine di critica scritte dal Torelli, in cui tra i poeti più letti cita il «Cantore della Ginestra», cfr. A. TORELLI, *L'arte e la morale*, cit., p. 30.

Mi vuol deforme a sua sembianza Iddio?
Qual colpa è in me perché mi sia negato,
Non che il sorriso della donna, un senso
Di sua pietà?... Con qual giustizia il fato
Dal convito d'amor fra tanto stuolo
Esclude me, me solo? (vv. 12-18)

Come accade per Saffo, anche i pensieri del deforme sono accompagnati da elementi turbinosi della natura, come quel tuono che «rumoreggia di giogo in gioco» – che ricorda il verso del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, «o come il tuono errar di giogo in gioco»[41] – ai quali, una volta caduti nel vuoto senza risposta, fa eco soltanto il compiacimento del deforme nell'orrendo terrore della morte che le folgori provocano schiantandosi sul suolo in maniera distruttiva recando danno tra gli uomini e portando a termine così la sua vendetta per le offese subite («O folgori, con voi cagione orrenda / Di terrore e di morte!... Innamorato / di voi l'odio mi rende!... / Altra non bramo / Amistà che la vostra; e per le offese / Che fate all'uomo, io v'amo!», vv. 21-25) ed è per questo che poi, come se fosse il suo ultimo giorno di vita, levando lo sguardo al cielo, che sembra cadergli addosso in frantumi, chiede di contemplare almeno «il creato defunto», come ultima gioia. L'intervento del poeta a questo punto non si pone altro scopo che quello di proferire una legge tanto chiara quando dimenticata da tutte le creature: la natura, senza che venga stravolto niente della sua potenzialità, è in grado di operare il bene o il male in modo del tutto spontaneo: dal cielo discende il raggio del sole, «costante e pio» che fa crescere il germoglio, ma anche la folgore che lo atterra e quindi l'«animator fatale / Della tempesta della vita, è un dio / Che all'uno ispira il bello, all'altro il male» (vv. 41-43).

Questa poesia non è l'unica a presentarsi visibilmente in forma dialogica, perché nella raccolta sono presenti anche *Il giovane poeta e la donna-vampiro* e *Il poeta e le ore* che hanno in comune anche la figura del poeta *agens* oltre che *auctor*, elemento di cui Torelli dimostra più volte di sapersi servire concedendosi la possibilità di parlare al lettore attraverso i suoi versi, ma in questo caso è ancora più evidente dalla messa in scena del personaggio del poeta, che in questo modo può esprimere senza veli una condizione esistenziale.

Il giovane poeta e la donna-vampiro[42] rappresenta, con una forte propensione alla recitazione (ciò è dimostrato dalla presenza di questi versi, ancor prima che in *Schegge*, nell'opera teatrale *La scuola degli artisti* del 1870 che poi

[41] Cfr. P. V. MENGALDO, *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2019, p. 122.

[42] *Schegge*, p. 71. Cfr. *Poeti della Scapigliatura*, cit., p. 259 e *La poesia scapigliata*, cit., p. 465. Il componimento è costituito da strofe di endecasillabi sciolti. Capita sovente che il passaggio del dialogo da un personaggio ad un altro non avvenga in corrispondenza della fine del verso, ma nel corso del verso stesso, che risulta spezzato fra i due personaggi con un fenomeno di frangitura.

confluisce in *Scrollina* del 1881[43]), lo svolgersi di un dialogo tra il poeta e una donna-vampiro che ne risucchierà tutta la vitalità, fino all'ultimo respiro. Il motivo della donna fatale e vampiresca, presente già nei *maudits*[44] si condensa nella figura della *femme fatale* contrapposta al più fragile «fanciullo» con l'«occhio azzurro» e «d'oro la chioma» predestinato a soccombere («Bello tu sei, fanciullo! – Hai l'occhio azzurro, / d'oro la chioma e così molle al tatto / che m'incanta la mano…», vv. 1-3) che non è parte attiva nel trasporto amoroso, ma semplicemente colui che per le sue doti che incantano la donna («Il tuo languente / sguardo m'invade; Il tuo sospiro è come / Il profumo d'un fiore…», vv. 3-5) sarà costretto a subire e a cedere a quelle braccia «fatali».

Il trasporto emotivo parte da un gioco di sguardi e gli occhi diventano il mezzo attraverso il quale la donna risucchia l'energia e la vitalità del giovane poeta, usando tutta la sua «malia» che le brilla negli occhi, a tal punto da spingerlo alla richiesta che per lui sarà fatale: «Fisami pur così… fisami assai… / Io vo' morir col

[43] Torelli fa sì che nell'opera teatrale questa poesia – in cui affronta il tema della lussuria, come si evince anche dalla citazione di Seneca posta in epigrafe: «Nihil est tam mortiferum ingeniis quam luxuria! – venga presentata attraverso una lettura del libro da parte della donna che mette in scena le azioni che sono descritte nei versi con l'uomo che le sta di fronte. La donna è Ester e si trova a casa di Guido, dove, sfogliando un libro di poesie, chiede chi sia l'autore e resta stupita nel momento in cui viene a sapere che è un uomo con il quale ha avuto una relazione e che ricorda ancora. Per ogni riferimento a questi versi si rimanda al paragrafo della tesi sulla *femme fatale*, in cui si nota lo stesso riferimento anche nella commedia *La Margravia* (III.3.2). Cfr. A. TORELLI, *La Scuola degli artisti*, in *Teatro scelto*, Caserta, Salvatore Marino, 1902, p. 365-366 (*passim*). I versi di questo componimento sono stati riportati da Torelli anche in A. TORELLI, *Sulla scienza dell'arte*, Napoli, Giannini, 1895, pp. 129-130, nel momento in cui riflette sull'arte e i tipi indiani, «sotto il cui fascino l'amore si riduce all'assoluta soggezione dei sensi». Nella sintesi del dialogo riportato – che nei versi citati si attiene alla forma che si trova in *Schegge* –, al posto della donna-vampiro, compare l'*atma*, che «tremendamente bella è l'anima del mondo». Altro riferimento si trova ne *L'arte e la morale* in cui l'anima che ama e che è attratta da quella insaziabile è paragonata «all'uccellino, che fascinato dal serpente, gli viene in bocca da se stesso» e secondo il poeta «qui vi è, nel sublime, l'orrido dell'orrido: è lo spettacolo della creatura sotto un fascino voluttuoso, infinito, che, magnetizzando i sensi, attira alla morte. l'Atma tremenda è dunque anima del mondo e il povero Spirito umano, innamorato di lei […]».

[44] Baudelaire, ad esempio, ne *Les fleurs du mal* ritorna più volte su questa figura che diventa simbolo di una sensualità erotica che stordisce un uomo già reso schiavo da una passione distruttrice e nella poesia *Le vampire* immagina che la donna come un colpo di coltello penetri nel cuore gemente dell'amante: «Toi qui, comme un coup de couteau, / dans mon cœur plaintif es entrée» (Cfr. C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, a cura di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 2012, p. 60); ma ancora più simile alla lirica di Torelli è *Les métamorphoses du vampire*, altro componimento de *Les Fleurs du mal*, in cui si ha la descrizione dell'amante che si abbandona tra le braccia della donna-vampiro finché non gli «ebbe succhiato dall'ossa ogni midollo»: «Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle, / et que languissemment je me tournai vers elle / pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus / qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus!» (Ivi, p. 282). Cfr. anche M. HADEN, *Mytologie de la Chauve-Souris: le Vampire et ses avatars chez Baudelaire et Barbey D'Aurevilly*, «French Forum», v. 33, n. 1/2, pp. 37-52.

guardo mio nel tuo!» (vv. 9-10)[45]. Quella donna «tremenda» («Oh, qual tremenda sei!... Non so se dirti / più crudele o più dolce… Un altrettale / spasmo non v'è, l'ignoro… Unico al mondo / dolcissimo morire!», vv. 15-18) non è sazia nemmeno quando risucchia tutta la vitalità del giovane («Già tutta ti tolsi / La vita dello sguardo, e l'ho nel mio», vv. 21-22), al contrario, quando nota che le sue palpebre cominciano a socchiudersi e nel cuore resta l'ultima stilla calda di vita che gli concede di chiedere, con una preghiera «Amami… io moro…» (v. 30), lei non si lascia impietosire e dopo aver libato da un corpo che ormai è freddo e cadaverico, lo rigetta:

> […] Ora, o Poeta,
> Va, cadavere sei… Mi fai ribrezzo! (vv. 36-37)

Gli ultimi versi concorrono alla messa in rilievo del personaggio-poeta che esce sconfitto da questa lotta impari contro un'antagonista velata che incarna tutti gli egoismi moderni adoperati nel trarre energia dall'altro fino a sfinirlo e a privarlo anche dell'ultimo respiro. Il poeta qui citato non è un poeta, o meglio, non c'è nessun riferimento alla poesia o all'atto di scrivere. Ci sono semplicemente due figure contrapposte: la donna-vampiro che predomina con la sua forza e una seconda figura, quella del poeta che soccombe. Allora perché specificare che questo giovane ragazzo è proprio un poeta? Questa scelta, sottolineata a partire dal titolo che vede la presenza dell'attributo «giovane», riflette senza dubbio la necessità di esprimere un disagio esistenziale di fronte al quale resta passivo, giustificando questa sua immobilità con la prima ingenuità dell'artista che si avvia a percorrere questo sentiero tanto soddisfacente quanto tortuoso.

Un altro scontro che vede protagonista il poeta è quello che lo oppone ad un Tempo malvagio che sembra prolungare i momenti di dolore e ridurre quelli che portano gioia e piacere. Quest'alterco viene riportato ne *Il poeta e le Ore*[46] che

---

[45] A dimostrazione delle contaminazioni e dei tanti elementi di intertestualità nell'opera di Torelli si segnala la presenza di questi versi anche nella quinta scena del secondo atto de *La Margravia*. Qui i protagonisti sono Agnese e Biondello, il quale finalmente butta via il suo travestimento da giullare e si inginocchia ai suoi piedi, fino a quando entrambi non confessano il loro amore e, presi dalla stessa passione vissuta tra il giovane poeta e la donna-vampiro, inscenano anche lo stesso dialogo. Cfr. A. TORELLI, *La Margravia*, Bologna, Zanichelli, 1881, p. 109.

[46] *Schegge*, p. 127. La poesia si divide in due strofe che coincidono con i monologhi che riportano rispettivamente le parole del Poeta e quelle delle Ore. Si presenta composta da endecasillabi e settenari variamente disposti con rime alternate ed incrociate. Per questo e per gli altri componimenti che seguiranno (nello specifico *D'Inverno*, *Unica luce*! e *Ad un critico vecchio e venale*) si potrà fare riferimento ad un'anticipazione contenuta in A. TORELLI, *Frammento*, «Il Piccolo. Giornale Politico della Sera», 24 dicembre 1876 (da ora in poi semplicemente *Frammento*, per tutte le volte che verrà citato accanto al testo edito). Questo testo, riproducendo fedelmente la forma dialogica, contiene molti personaggi e soprattutto molti versi confluiti nelle diverse poesie, come si può riscontrare anche dalla lettura del componimento proposto nell'Appendice III di questa tesi.

emblematicamente si pone sulla scia del *Ruit hora*[47] desunto dal classicismo, ma ora arricchito di aspri toni polemici che si ritrovano nel tono pungente e concitato delle parole del poeta protagonista nei confronti delle Ore, personificazione quasi malefica del tempo – o meglio, della percezione che il poeta ha di esso – che rallenta e accelera a suo piacimento:

> Pigre ancelle beffarde[48]
> Al servigio del dì, triste genia,
> Pulcellone slombate… animo! Via[49]! (vv. 1-3)

Apostrofandole in tal mondo, il poeta mostra scopertamente tutta la sua amarezza nei confronti delle ore che con il loro comportamento vietano di poter godere dell'unico momento di gioia possibile al vivere umano già funestato dagli affanni: il momento dell'incontro d'amore, un sentimento che forse loro non provano («Non san che sia l'amore! / Vedile, che trattengono il momento / Che più sospiro; in cui m'è sol concesso / Di riveder la mia fanciulla […]», vv. 7-10).

Quando poi il poeta riesce a tenere il passo delle Ore e a raggiungere quell'istante desiderato, «le maledette», sempre a danno del poeta, hanno fretta, mettono le ali e vanno via velocemente. Il poeta allora, evocando queste Ore eterne, ricorda che ormai trascorre la sua giornata solo in funzione di quell'unica ora in cui gli è dato di vedere la sua donna, ma se queste continueranno a tardare o, una volta giunte, saranno bramose di andare via, egli sarà costretto a rivolgersi direttamente al loro creatore: «Appello io faccio a Dio, che v'ha create / tutte d'una misura, / non più lunghe o più brevi a mia tortura… / State dunque avvisate!» (vv. 23-26).

---

[47]Il motivo orazione del *Ruit hora* ha attraversato tutta la letteratura, indicando il precipitare del tempo, che a volte l'uomo moderno vorrebbe rallentare per poter godere di quei pochi momenti di gioia che gli sono concessi. Non a caso è un motto ripreso negli stessi anni da Giosuè Carducci, l'Orazio moderno, che – proprio in *Ruit hora* – aggiunge una nota malinconica alla celebrazione dell'amore che porta con sé una «tristezza subita» per il tempo che fugge e che interrompe il piacere d'essere con la sua donna. Torelli in questo caso sembra in equilibrio tra l'esempio scapigliato e quello carducciano, avvicinandosi all'uno per i temi e all'altro per la forma che cerca di riscoprire un classicismo languente. Per il motivo presente in Carducci cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Introduzione*, in G. CARDUCCI, *Poesie*, a cura di G. Barberi Squarotti, Milano, Garzanti, 2018, p. XXXIX; G. FARINELLI, *Giosuè Carducci*, in G. FARINELLI, A. MAZZA TONICCI, E. PACCAGNINI, *La letteratura italiana dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2011, p. 398.

[48] Nel *Frammento*, le Ore vengono definite anche *sgualdrine* da un Vecchio, che nel testo proposto in *Schegge* non compare più: «Il Vecchio: Oh, le sgualdrine! / come affrettano il passo! – il suono all'Ore / Iddio non diè, ma pur giunge a me solo / e l'odo sempre più com'io m'attempo! // Il Poeta: E l'uom rese migliore / l'opra del Nume: il suon dell'orïuolo / è la voce del Tempo!».

[49] Questi versi, anche se con qualche variante, ritornano nell'opera teatrale del 1881, *La Margravia*, e nello specifico nel monologo di Rubbio, che se la prende con le Ore che passano troppo in fretta e che potrebbero fargli perdere la scommessa fatta con il Conte di far innamorare in un solo giorno «la damigella Ulrica… della Margravia Agnese»: «La sesta… Oh qual perfidia è mai quella dell'ore! / Vedi come ritardano… Non san che sia l'amore… / Pulcellone slombate, pigre ancelle beffarde, / le aneli presto e vengono per dispetto più tarde…» (A. TORELLI, *La Margravia*, cit., p. 83).

Ascoltando questo suo ultimo lamento, le ore affermano che non è facile da sopportare un poeta con i suoi piagnistei, ma quando è innamorato diventa impossibile («[…] È petulanza / che passa ogni misura», vv. 29-30) e nonostante per questo vate irrequieto («[…] Per quest'uggioso / che in alcun luogo e mai non ha riposo», vv. 31-32) Dio abbia un gran debole, egli continua a ritenersi perennemente insoddisfatto[50]. Anche questa volta, quindi, il Poeta esce sconfitto perché redarguito di non saper dare il giusto valore alle diverse percezioni dello scorrere del tempo («Stolto che sei, sventura / all'amor tuo se siam d'una misura!», vv. 49-50) e con un rovesciamento ironico del pensiero, questa volta Torelli affida la declamazione delle beffe che deve subire il poeta al discorso delle Ore, che a questo punto incarnano la vita frenetica della modernità, quella stessa modernità che si rivolge a lui con il termine «vate» con l'intento parodico perché in una società senza valori da difendere, anche il poeta ha perso la sua centralità, e viene ridotto ad una figura che altro non fa che lamentarsi del suo *status*.

Per concludere questo dialogo, per il quale si può rintracciare un *trait d'union* con le liriche che seguono (*D'Inverno, Unica luce!* e *Ad un critico vecchio e venale*) poiché poste in sequenza nello stesso *Frammento* pubblicato su «Il Piccolo», si giunge ad immaginare un nuovo dato temporale riconducibile alla stagione invernale, con brevi spiragli di luce e il cielo chiuso sul creato: si tratta dei toni pittorici oltre che poetici presenti in *D'Inverno*[51], considerata dal Maffei eccellente per «la chiarezza e la elegante semplicità della espressione»[52], per una lirica in cui la descrizione del paesaggio invernale innesta una corrispondenza tra lo scenario esterno e l'io profondo del poeta:

> Che rigido mattino![53] Io n'ho la nebbia
> Più che d'intorno, in core!... È diga al sole

[50] Torelli spesso avvicina la divinità compassionevole alla triste sorte del poeta, affermando che Dio è vicino ai miseri e a coloro che soffrono, come i poeti. Questo poeta, che alle Ore appare «mormorator perenne» e continuamente insoddisfatto, non si accontenta nemmeno delle cure che riceve da Dio, ma vorrebbe per sé sempre aperte le porte del Cielo. Il Poeta allora è paragonato alla lepre che, siccome ha le zampe davanti più corte, ignora il vero livello del sentiero e quindi «dolce impresa / l'è di salire il monte, e la pianura / le par che sia discesa» (vv. 40-42): «Tu, Poeta, così per tua natura / fatto a salir le vette, abborri il passo / che va per altre vie lento e lontano, / e nell'andar pel piano / credi d'andar pel basso» (vv. 43-47).

[51] *Schegge*, p. 119. Cfr. *Poeti della Scapigliatura*, cit., p. 261.

[52] «[…] Ora a *Inverno*. Come mi è caro di non avere in quella lettera nulla a vedere su tuoi lavori! Per armonia, per immagini peregrine, e per correttissimo stile gareggiano questi versi coi tuoi migliori se non forse li superano. Qui v'ha fatto quello che nella poesia desidero e che è la cima dei miei desideri: la chiarezza e la elegante semplicità della espressione. Quanto più invecchio mi si accresce l'amore di queste doti; e me lo ribadiscono questi recenti verseggiatori, di cui Milano principalmente è ammantato. […]» (cfr., LP, ms. IV/69, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 12 ottobre 1877).

[53] Un incipit affine e un cielo «scuro» e «greve» si ritrova in *Una visita di commiato* (*Schegge*, p. 39) di ambientazione milanese.

Immensa nube e non la rompe un raggio… (vv. 1-3)

La nebbia e la fuliggine che avvolgono questa *flânerie* diventano l'archetipo della città moderna e, insieme al paesaggio urbano e all'esistenza cittadina, allegoria delle dissonanze tra l'io e la realtà esteriore a cui si accompagna un senso di spaesamento e di esilio oltre che di estraneità nei confronti del moderno[54] da parte del poeta-*flâneur* che si muove per una via sporcata dal fango e vede soltanto persone che procedono, incuranti, intirizziti dal freddo e curvi, («[…] Non vedi occhio levato, / Non membra svelte […]», vv. 4-5), mentre la neve, prima immagine della purezza e del candore, si è mischiata alla terra ed è diventata fango («Vedi come la neve è fatta fango»[55], v. 8). Il poeta, quindi, a partire da questo dato oggettivo, denuncia un contesto che non gli appartiene, com'è tipico dei poeti scapigliati e dei *maudits*, correlandolo ad un dato soggettivo che mostra contrapposta la purezza celeste alla corruzione terrena esemplificando questo cambiamento nella discesa della neve che perde la caratteristica del suo candore una volta discesa a terra, tra gli uomini («[…] Così vid'io / la donna in pria divina; in cui dal cielo / l'innocenza discese, a poco a poco / fu dall'uomo corrotta e l'uom corruppe / a la sua volta… il giro eterno è questo!»[56], vv. 9-14). Questo, come ogni evento naturale, può essere considerato un ciclo eterno che coinvolge anche l'uomo

[54] Cfr. R. GIULIO, *Allegorie del Moderno: l'universo urbano nell'immaginario poetico*, in *Il nauta e il flâneur. Scritture dell'alterità*, cit., pp. 160-161.

[55] L'incipit della seconda strofa «Vedi come la neve è fatta fango», che pare riprendere l'ode oraziana «Vides ut alta stet nive candidum» (ORAZIO, *Odi*, I, 9), si ricollega a tante altre poesie scapigliate in cui si descrive la condizione del poeta che «col fango battendosi, tenta di metter l'ali» (E. PRAGA, *Per cominciare*, in ID., *Opere*, a cura di G. Catalano, Napoli, Fulvio Rossi, 1969, p. 3); che assiste alla disfatta di un «Ideale che annega nel fango» (Ivi, *Preludio*, p. 221); o che crede che i poeti stessi siano fatti «di fango e foco / per ozïoso gioco da un buon Iddio» (A. BOITO, *Dualismo* in ID., *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. 5). Come per altri poeti – basti pensare al Baudelaire della *Perte d'auréole* – il fango va a cozzare con la purezza dell'artista che si sente incompreso dalla società di massa presa dall'utile e dagli interessi materiali, in cui non ci sono più ideali disinteressati da cantare e il poeta perde quell'alone di sacralità che per secoli aveva circondato la sua figura: «Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grand hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. […] ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et sïen coiffera impudemment». Cfr. C. BAUDELAIRE, *Lo spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa*, a cura di G. Montesano, Milano, Mondadori, 2011, p. 176.

[56] Nel *Frammento* a dimostrazione che il poeta si sente un *flâneur* proiettato nella città moderna, egli lascia intravedere una figura che lui chiama *Un osservatore che passa*, che dice: «Vedi come la neve è fatta fango… / tanto pura testé! – Così vid'io / sotto il piede dell'Uom farsi la donna…» e lascia poi parlare *Una perduta a nome Fernanda*: «L'anima della donna in cui la bella / innocenza discese al par di neve / dal cielo…» e compare poi *Catullo*, anche lui poeta sarcastico, che proclama: «E poi corrotta imbratta l'uomo / alla sua volta… Ed io tal fui!». A proferire, poi che si tratta di un «giro eterno» è il *Serpente*: «Il giro eterno è questo! – è l'*Infinito* / simboleggiato dal Serpe, che addenta / la punta della coda e forma un cerchio».

e lo spinge ad una nuova riflessione: così come in cielo si forma il Bene assoluto, nello stesso posto si forma la neve purissima, che poi «cade ignara / Del suo destin fra noi» (vv. 16-17), senza aver consapevolezza di ciò che diventerà. A questa altezza si precisa una distinzione, tra la neve che cade in città e quella che cade in campagna, che non si sporca, ma resta pura («si muta in fango / nelle cittadi, e là sui campi aperti / biancheggia immacolata […]»[57], vv. 17-19): tutto ciò rende esplicita una critica alla vita quotidiana della città, rispetto alla purezza della vita di chi risiede nelle campagne non contaminate dalla corruzione e dalla logica dell'affarismo borghese. Lo svolgimento di questa riflessione continua con l'enunciazione esplicita del dissidio bene/male in un semplice rapporto logico: il male non è un prodotto celeste, ma è il risultato del bene disceso dal cielo e mischiato con l'essenza lurida terrena («[…] Il Male, il Male / In ciel non nacque, e solo egli si forma / Dall'impasto del Ben con le terrene / Sozzure! […]»[58], vv. 19-22). È a partire da questa considerazione che si avvicendano diverse riflessioni che vedono contrapposte come in una diatriba il bene e il male che, ad esiti alterni, portano avanti il loro scontro: il male è come il fango che rende impura la neve quando discende sulla terra; il bene è la neve che è fonte di vita quando «il suol l'assorbe / E l'umor suo benefico trasmuta / In tanti fiori e frutti»[59] (vv. 23-25) e diventa simbolo del ciclo eterno della vita, come un albero che si solleva dalla terra e tenta di riunirsi a Dio[60], fin quando il ramo «rende alla terra tutte le sue spoglie» (v. 28).

Ciononostante, qualche volta dal cielo discende anche il male, raccontato qui come una tempesta violenta descritta con gli stessi toni cupi usati nella *Scena*

[57] Nel *Frammento* nel momento in cui primi fiocchi di neve cominciano a cadere, il poeta, lasciando parlare direttamente la neve, che diventa oggetto animato, le fa dire: «Ecco là donde vengo: in ciel mi formo / purissima mi formo e cado ignara / di qual ventura qui fra voi m'attenda: / nelle città son fango, e là sui campi / biancheggio immacolata…». Nella canzone *Alla vita e alla sua parola* si ritrovano questi versi in cui la neve diventa simbolo di amore: «L'Amor che integro o frango, / è somigliante a neve, / che il suol conserva intatta o muta in fango / per vario letto: avviene / che di vestigi immondi, / su le lubriche selci, ella si stampi, / e che, sui canti campi, / si sciolga immacolata e li fecondi» (vv. 288-295), cfr. A. TORELLI, *Alla vita e alla sua parola*, Caserta, S. Marino, 1900, p. 16.

[58] Nel *Frammento* queste parole sono pronunciate da un *Teologo* che afferma, dopo aver sentito il discorso della neve: «Il *Male*, Il *Male* / non nacque là nel cielo, e sol si forma / dall'impasto del *Ben* con le terrene / miserie!».

[59] Nel *Frammento* è direttamente la *neve* a parlare e, senza notevoli variazioni, si legge: «E là sui campi il suol m'assorbe / e l'umor mio benefico rimanda / in tanti fiori e frutti».

[60] «E parmi il Bene / che si solleva dalla terra e tenta / di rïunirsi a Dio, […]», vv. 25-27. Prima di questa versione, nello scritto del 1876, si legge: «E questo è il Bene / che si solleva dalla terra e tenta / rimaritarsi a Dio; ma il ramo invece / rende alla terra tutte le sue spoglie!», successivamente, nella già citata lettera, Andrea Maffei scrive: «per antipatia al matrimonio invece di "rimaritarsi" (e chieggo perdono a Dante che lo usò) metterei: *Ricongiungersi a Dio*» ed è questo un esempio del modo di correggere del Maffei. Cfr. LP, ms. XV/46, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 12 ottobre 1877. Ma Torelli sceglie di usare «riunirsi».

in un'alpestre campagna e resa più violenta dalla contrapposizione con la tenera rosa appena nata che ne subisce tutta la turbolenza e cade come una giovane fanciulla al quale il poeta dice addio («[…] Oimè, Clotilde[61], addio», v. 41) lasciando spazio successivamente ad un tema tanto ricorrente, quanto caro al poeta, quello della figura della madre:

> E ripensai a tua madre! – ove è una madre
> Che geme, l'armonia della natura
> S'arresta!... […][62] (vv. 43-45)

È questa una delle tante rappresentazioni della madre sofferente, il cui dolore è così forte che neanche Dio, «quantunque onnipossente» (v. 46), riuscirebbe a provarlo in questa misura, ma ne risulta che è Dio «che soffre ed ama in essa» (v. 48) ed è per questo che viene associata alla *mater dolorosa* per antonomasia, Maria («Tanto il mortal non può, non può la dona / Se non è madre; e l'uom per questo un'ara / Eresse a lei: santificò Maria!»[63], vv. 49-51). Non è certo un caso quello che spinge il poeta a venire a capo di tanti pensieri che si aggrovigliano nella sua interiorità – che più volte lo spinge a soffermarsi sulla moralità umana – con la figura della serena accettazione di quel che accade, come la madre che riesce a sopravvivere al dolore più straziante, forse perché nella lotta tra il bene e il male ci si ricorda che l'unica entità impossibile da vincere è la morte.

Sempre attento a trovare una fede a cui aggrapparsi, anche in *Unica luce!*[64], viene subito posta al centro la razza umana, la «mortal genia» (v. 1), che dal primo

---

[61] Questo riferimento riecheggia il nome della marchesa Clotilde Patrizi, altra poetessa dell'epoca della quale Torelli ha molta stima e che ritiene simbolo del bene, motivo per cui la sua presenza qui potrebbe non essere del tutto casuale, dal momento che si parla di un fiore, simbolo di bellezza e di purezza. Nelle lettere che i due si scambiano – anche se risalgono a tempi successivi – è dimostrato l'affetto di Torelli nei confronti di quella donna, della quale coglie soprattutto il suo carattere puro che la porta più volte a giudicare immorali i versi che il poeta le sottopone. Questo suo carattere, per il poeta sembra essere una rarità: «Conservate, conservate il tesoro della vostra fede: siatene altera e beata» (*Achille Torelli a Clotilde Patrizi*, 3 novembre 1913, in *Il carteggio di Clotilde Patrizi con Achille Torelli*, Roma, Officina grafica commerciale, 1963, p. 16).

[62] Questi stessi versi, oltre ad essere un motivo ricorrente nelle poesie di Torelli, si ritrovano nella sezione dedicata alle *tradizioni popolari albanesi* e in particolare nel componimento *Carmelita* (*Schegge*, p. 103).

[63] I vv. 30-51 della versione edita in *Schegge* riprendono quanto già scritto nel 1876 e sono riportati nel testo edito con poche variazioni. Inoltre, se il testo edito in *Schegge* si ferma qui, il testo del *Frammento* continua: «Ed io per cieco intendo ed empio al tutto / chi non ravvisa in Lei mito del *Bello* / nell'opposto il Brutto!». Il discorso dal personaggio chiamato appunta *Il Poeta* passa poi al *Levita* che esclama: «E non l'udite? – Sacrilegio! – ei sfida / le saette del cielo! Iddio potrebbe / men d'una feminetta?! E sol per tanto / il cor dell'uomo santificò Maria?! / E sarìa cieco al tutto / sol chi non vede in lei mito del *Bello*?! / Fate in brani costui! Spersa ne sia / la polve ai venti! Egli è peccato, il *Brutto*!».

[64] *Schegge*, p. 67. Il componimento si presenta composto da strofe di endecasillabi e settenari, con uno schema rimico libero. Tracce di questo componimento si riscontrano in FM, ms. V-9, A.

giorno in cui è venuta al mondo, nel comparare l'immensità dell'universo a sé, sentendosi una debole parte di questo, ha cercato sempre una difesa suprema, un rifugio, cioè un Dio[65] e guardando il sole[66], «che con l'assiduo raggio» rendeva il solco «avaro» fecondo al limo (vv. 5-6), a lui è stata sempre grata adorandolo prima di ogni altra cosa, come una vera e propria entità divina, come per ringraziarlo dei benefici concessi («Dal beneficio suo nascea la Fede… / Ed altro essa non è che una mercede!», vv. 8-9). Così l'umanità ha saputo creare un Dio per ogni occorrenza («Pel giuoco o per la guerra, / Pel sonno o il desco, con alterna vece», vv. 10-11), ma alla fine l'uomo, «in mutar costume, arte, possesso»[67] (v. 13), ha sempre scelto un culto diverso e una nuova divinità fino alla scelta ultima di amare soltanto se stesso.

Cosa ribattere a chi, accecato dalla sua smania di autorità, preferisce porre se stesso sull'altare al posto di una guida celeste? Il vate qui afferma di sentirsi

---

TORELLI, *Il dubbio*, 1873 e nelle successive correzioni apportate da Maffei (LP, ms. IV/65, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 29 luglio 1873). Tali versi sono stati ripresi anche nel *Frammento* e, in una fase successiva, riportati in A. TORELLI, *Sulla scienza dell'arte*, cit., p. 122, in cui, però, l'autore in nota dichiara essere parte del poemetto *Sul Bello*, già pubblicato nel 1865. Tuttavia, va ricordato che non è possibile confrontare il testo di questo presunto primo poemetto perché non rintracciato. Ulteriori variazioni a questa lirica vengono poi riportate in ID., *L'arte e la morale*, cit., p. 301.

[65] Nell'incipit della poesia si legge: «Questa mortal genia dal dì che trema / in comparar l'immensurata mole / dell'universo a sé, cercò suprema / una difesa, un Dio! […]», vv. 1-4. Il poeta, quindi, con «questa mortal genia che trema» cerca di porre da subito l'attenzione sugli affanni che affliggono l'uomo fin dalla sua nascita, con una chiara visione leopardiana della vita. Questi primi versi, così come anche i successivi, sono contenuti in FM, ms. V-9, A. TORELLI, *Il dubbio* 1873, c. 2r, in cui però Torelli sembra usare un linguaggio più aulico rispetto a quello riportato nel testo edito: «Dall'ora prima in che venne a la vita / questo mortal, che trema / innanzi l'ampia mole / dell'Universo, ricerco l'aita / d'una forza suprema; / ebbe d'uopo d'un dio». Il sintagma «immensurata mole» presente in *Schegge* viene suggerito da Andrea Maffei considerato da lui «più grande epiteto» al posto del precedente «ampia mole», cfr. LP, ms. IV/65, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 29 luglio 1873.

[66] Al posto di *Sole*, Andrea Maffei suggerisce di inserire «grande astro» (cfr. LP, ms. IV/65, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 29 luglio 1873), e in un primo momento Torelli acconsente (cfr. *Frammento*), ma poi ritorna il lemma *Sole*.

[67] Per questa parte, Andrea Maffei, dopo aver letto il manoscritto dice che i versi «hanno belli e giusti pensieri, ma la forma non mi è limpida abbastanza» e aggiunge diverse correzioni. Vd. LP, ms. IV/65, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 29 luglio 1873. Confrontando il manoscritto FM, ms., V-9, A. TORELLI, *Il dubbio*, 1873, cc. 2-4v, con il testo pubblicato dopo i suggerimenti di Maffei (vd. *Frammento*) si nota che, come spesso accade, soltanto qualche correzione è stata accettata dall'autore. Tuttavia, è interessante notare che nel *Frammento* i versi della prima strofa, sull'umanità che dal primo giorno sulla terra si è data una divinità, cominciando dal Sole, sono pronunciati da *Petronio* e i versi sul mutare continuo delle divinità a cui l'uomo si rivolge, finché non decide di amare solo se stesso sono detti da *Schiller*, poeta tedesco conosciuto sicuramente da Torelli, attraverso l'opera di traduzione del Maffei. A piè pagina sono riportati dei riferimenti bibliografici: per Petronio «*Primus in orbe Deus fecit timor*, etc…» e per Schiller «*Gli dei della Grecia* – Trad. di Maffei».

guidato soltanto da un'unica vera virtù, che lo difende e che lo spinge a rimettersi sul buon sentiero e deviare dal malvagio. Questa virtù gli altri la chiamano «coscienza», ma a lui piace più darle il nome di Iddio («Una virtù mi guida, unico vero, / che mi difende e ravvïar mi tenta / al buon sentiero e divertir dal rio; / la chiaman coscïenza… a me talenta / più di chiamarla Iddio!», vv. 16-20), lasciando comprendere il senso di questo spiraglio di luce che dovrebbe guidare verso il bene, ancora una volta compromesso dal male.

In *Ad un critico vecchio e venale*[68], l'ultima delle liriche presenti – anche se con pochi riferimenti – nel già citato *Frammento* del 1876, in continuità con i motivi scapigliati ricordati finora, si avverte un momento di scontro generazionale, tra il poeta stesso che si pone da subito come protagonista del discorso che sta riferendo con un «ascolta» esortativo (v. 1) iniziale rivolto al suo interlocutore, un vecchio critico. La contrapposizione è duplice: il giovane poeta si scontra non solo con un vecchio, con colui che simboleggia una tradizione che non appartiene più a quel tempo, ma anche uno di quei critici che sappiamo essere ostili al poetare di quella nuova generazione, e di Torelli in questo caso. Tuttavia, in un primo momento, il critico sembra essere simbolo di un «mondo migliore»[69] (v. 4), ma poi diventa un «barattiere simulatore», «per gli anni omai bianco e scaltrito», che ruba «con l'umile virtù dell'erudito» all'arte il vanto e ai capelli bianchi l'onore (vv. 5-8). Il giovane poeta, però, non si lascia vincere dalla sua simulazione, anzi se sua gioventù lo addolora perché cinge la sua fronte di spine (e non di alloro), dall'altro lato lo rende forte contro le mani del vecchio[70] che sono pronte a ricalcare con più forza la sua corona crudele («Così crudel, così fatal al bardo, / che il cielo al suo fallire per lei perdona», vv. 13-14). Il poeta, quindi, ritorce lo sguardo dalla chioma canuta che ora gli ispira odio e si rende conto che quei valori che ha venerato nel vecchio – e quindi in un modello generazionale precedente – sono effimeri e da ciò deriva una delusa rassegnazione:

---

[68] *Schegge*, p. 133. La poesia è scritta in strofe di endecasillabi in schema ABAB ABAB CDCEDE DEFFG. Qualche verso di una versione precedente di questa stessa poesia è rintracciabile nella lettera inviata da Andrea Maffei ad Achille Torelli, nella quale il poeta trentino si riferisce ad un sonetto «bello, pieno di energia e ben espresso», cfr. LP, ms. IV/70, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 4 gennaio 1876. Nel testo edito non presenta più come un sonetto, in seguito all'aggiunta di un'ultima strofa costituita da altri cinque versi. Dal punto di vista del contenuto non si ha riscontro della prima versione se non dai pochi versi citati dal Maffei nella lettera, perché di questo testo non si ha il manoscritto. Questo testo, dopo che l'autore ha apportato le correzioni suggerite dal Maffei, viene pubblicato nel *Frammento*, nel quale possiamo comunque rintracciare delle differenze rispetto al testo pubblicato in *Schegge*.

[69] «Ascolta, o vecchio: il crine incanutito / mi favella di Dio, mi parla in core / con un linguaggio santo, indefinito, / del dì supremo e di un mondo migliore», vv. 1-4.

[70] Per fornire un esempio delle diverse fasi di stesura del testo ci si può rifare alla lettera di Andrea Maffei in cui scrive con riferimento a questi versi: «Nella prima terzina muterei due parole così: "intreccia spine, almen mi fa gagliardo / per ghermir le tue mani"» (cfr. LP, ms. IV/70, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 4 gennaio 1876) e nel testo pubblicato nel 1876 viene riportata ancora questa scelta, per poi subire alcune modifiche nell'edizione di *Schegge*.

Il misero son io!... Va sciagurato!
Il bianco crin che sempre ho venerato,
oggi, per te, mi fa ribrezzo ed ira! (vv. 17-19)

Potrebbe essere questa anche una dichiarazione poetica dell'artista che si scosta dai modelli precedenti, com'è tipico degli scapigliati, ma ancor di più una denuncia contro i critici del tempo, che non si mostrano ben disposti nei confronti dell'opera del Torelli.

Anche per difendersi dalle critiche e per mostrare solidarietà e condivisione di un medesimo destino, gli scapigliati sono soliti indirizzarsi poesie, e Achille Torelli non resta estraneo a questa abitudine, dedicando un componimento a colui che ritiene essere un vero modello per queste sue liriche: *Emilio Praga*[71].
Ancora una volta, ritorna un tema caro agli scapigliati dediti al gusto del macabro e del sepolcrale, quello del cimitero, visto, anche con una descrizione quasi

[71] *Schegge*, p. 135. Cfr. *Poeti della Scapigliatura*, cit., p. 263. La poesia è composta da endecasillabi e settenari in rima alternata. Tracce di questo testo possono essere riscontrate in FM, ms. V-9, A. TORELLI, *Il dubbio*, 1873 (nella lettera che Andrea Maffei spedisce a Torelli, dopo aver ricevuto il manoscritto citato, sono presenti alcuni versi corretti, cfr. LP, ms. IV/65, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 29 luglio 1873) e ciò dimostra che quando questo componimento, prima di comparire in *Schegge*, viene pubblicato, non ancora nella forma definitiva, all'indomani della morte di Emilio Praga su «Il Pungolo di Milano» il 30 dicembre 1875, con il titolo *Al cimitero*, non è del tutto frutto di un veloce lavoro di Torelli, che evidentemente rielabora dei versi già presenti tra le sue carte, destinati forse ad una diversa pubblicazione, ma utili in quell'occasione solenne. I funerali del poeta milanese si erano tenuti il 28, alla presenza di una schiera di «artisti, letterati, poeti, pittori, musicisti, professori, cittadini di ogni condizione», ma «Achille Torelli, P. Ferrari, Treves, mancavano perché impediti da altri doveri» e «si rammaricavano di non poter compiere verso l'amico compianto questo ultimo ufficio» (cfr. L. FORTIS, *Emilio Praga*, «Il Pungolo di Milano» 28 dicembre 1875), tuttavia il poeta partenopeo «Saputa la morte di Praga, Torelli pensò e scrisse pochi versi che avrebbe detto dopo la sepoltura del povero Emilio» (cfr. *Achille Torelli ad Emilio Praga*, «Il Pungolo di Milano», 30 dicembre 1875). Anche in altri contesti, Torelli riporta degli aneddoti su Emilio Praga, come nella prefazione all'opera di Benedetto Tommasi, *Fronde sparte*, in cui si ricorda di un Emilio Praga «ridotto quasi a mendicare, quasi moribondo, trascinarsi alla Biblioteca di Brera, per invocare inutilmente la protezione di un pedante stupido come il fango» (A. TORELLI, *Prefazione*, in B. TOMMASI, *Fronde sparte*, cit., p. XII). Il componimento di Torelli si inserisce nell'insieme delle altre liriche dedicate a colui che viene considerato il padre della Scapigliatura dai suoi compagni, come Arrigo Boito che pure scrive *Ad Emilio Praga*), ma i versi del poeta napoletano riecheggiano proprio la lirica che Praga dedica a Iginio Ugo Tarchetti dopo la sua morte (vd. E. PRAGA, *Sulla Tomba di I. U. Tarchetti*, in ID., *Opere*, cit., p. 599). Confrontata con questa poesia, pubblicata per la prima volta sulla «Strenna italiana per l'anno 1872» per rivolgere un pensiero a Tarchetti morto nel 1869, nella lirica del Torelli, in più passaggi, si ritrovano molte corrispondenze: entrambi i poeti invocano un anima che se per Praga è «invasa da beati inganni», per Torelli è «pensosa allor fanciulla»; entrambi rievocano momenti trascorsi beatamente in una giovinezza vissuta in compagnia per Praga («Rammenteresti il dì, quando s'andava / Passeggiando e sognando in compagnia! / E in tutto e in tutti il tuo pensier trovava / La poesia») e in una solitaria contemplazione per Torelli («Anima mia, che un dì restavi assorta / innanzi una vïola […] / Rammenti tu quell'ore? […]»).

foscoliana, come un luogo di pace raggiunta alla fine di una vita tormentata, un luogo in cui non si odono né l'uomo né le sue ire feroci, perché c'è soltanto un «muto ingombro in numero infinito» di «tumuli e croci»[72] (vv. 3-4), ma che tuttavia rivela una contraddizione:

> È sacra terra, eppur contaminata
> d'ogni lode beffarda e menzognera;
> ultima vanità d'ogni giornata
> che giunse a sera… (vv. 5-8)

È questo quindi un punto di partenza per una disamina sull'ipocrisia della società del tempo che ha condizionato fortemente la vita degli artisti scapigliati, facendo sì che trovassero conforto nell'eccesso e nell'alcol, come è accaduto a colui che giace in quel cimitero, sepolto dopo una vita *bohémienne*:

> […] ei fu poeta,
> ma non fu pago al mondo, ove era nato
> per non fallire a meta! (vv. 14-16)

La figura del poeta scapigliato – inteso come individuo «irrequieto, travagliato e turbolento» stando alla definizione di Cletto Arrighi ne *La Scapigliatura e il 6 febbraio* – porta Torelli a pensare che Emilio Praga si sia lasciato prendere dal vizio, proprio per trovare la morte con la speranza di raggiungere la pace in un altro mondo e per questo lo considera un suicidio («Forse sperando pace in altra sfera, / sperando intender Dio, fu suicida… / Benedetto chi spera! / Che la morte gli arrida!», vv. 17-20). Il suicidio, infatti, è uno dei nuclei tematici più ricorrenti nella poesia della Scapigliatura, non solo nei suoi tratti maledetti ed estetizzanti, ma anche come reazione e protesta contro la società e molti furono gli scapigliati che cercarono il gesto estremo sia suicidandosi, sia arrivando a condizioni tali da aspettare soltanto la morte, ma per il poeta, che non riesce a giustificare quest'azione malvagia condotta contro se stesso, è giusto ritenere che «il vero vate è uno forte» (v. 42), ma anche vulnerabile e infatti alla fine di questa lotta tra la vita e la morte, Torelli non può offendere colui che ne è uscito sconfitto, perché ricorda di quando anche lui ha combattuto e ha perso, quindi non può far altro che mostrarsi solidale e compassionevole nei suoi confronti («In quella lotta offenda altri il caduto; / io non l'inneggio o irrido», vv. 45-46).

[72] Questa immagine del cimitero e della vita dopo la morte è presente in prosa già venti anni prima dell'idea di questi versi. In una pagina de «L'Omnibus», infatti, si legge: «La morte è un'antica conoscenza, bisogna salutarla quando passa a noi vicino, e rispettare le vittime che trascina seco. Quando il defunto è ricoperto di terra, non rimane che la memoria delle sue opere, che buone o cattive, la verità proclama, lasciando agli epitaffi l'adulazione e la menzogna. Illusione pel rimanente degli uomini, etichetta pel feretro». Cfr. A. TORELLI, *Corriere dell'Omnibus*, «L'Omnibus», 30 gennaio 1858, XXVI, 9.

Inevitabilmente, queste riflessioni sulla condizione umana e sul rapido svolgersi della vita sulla terra non possono non essere accompagnate e talvolta anche intervallate da un dialogo con l'Io interiore del poeta, che lui invoca come «anima mia», ricordando quando quell'anima fanciulla restava assorta davanti ad una viola, nata col sole e già morta di sera, ancora una volta simbolo rinascimentale della fugacità del tempo («Rammenti tu quell'ore? / La vista della vita è men che nulla, / l'uom si sublima nel veder chi muore!»[73], vv. 26-28).

Tra terreno ed ultraterreno, sempre con una propensione ad una lotta dualistica, il poeta, Prometeo moderno, combatte assiduamente una lotta «da secoli pugnata e mai non vinta» (v. 35) con il desiderio di oltrepassare il confine labile che lo divide da un mondo altro, ma anche con la rassegnazione della vanità di questo scontro che tuttavia lo rende tanto «bello» agli occhi dell'umanità quanto «insano» («Bello il lottar con Dio benché sia vano! / E in tale agon che ad ogni forza eccede, / Bello è il Poeta, ancor che spesso insano», vv. 38-40).

Questi presupposti certamente aiutano a comprendere le ragioni di quel «passo estremo» che spesso cerca il vate, ma Torelli prende le distanze da quel comportamento («Anche io volli pugnare ed ho perduto, / Ma non però m'uccido!», vv. 47-48), perché per lui, uomo di fede, «la vita è ben supremo» (v 49). Proprio la sua fede lo spinge a credere nell'esistenza della vita dopo la morte che reca così una consolazione perché in questo modo Emilio Praga potrà rivedere suo figlio[74] e riabbracciare la cara madre[75].

Non così lontano dagli ideali di Praga, ma nemmeno vicino alle sue sregolatezze, Torelli non può fare altro che invocare per il maestro degli scapigliati la pace eterna, sperando che il suolo natio non turbi il suo sonno e che se in vita ha disprezzato gli uomini e ne ha denunciato i comportamenti immorali, ora questi, evitando lodi menzognere, gli offrano come unico tributo l'oblio.

---

[73] In FM, ms. V-9, A. TORELLI, *Il dubbio*, 1873 il colloquio non avviene con l'anima ma direttamente con una fanciulla di nome Lida, interlocutrice del poeta, al quale egli chiede: «Rammenti tu quell'ore / in cui restavi assorta / innanzi una viola / nata col sole e a vespero già morta? / non val la vista della vita sola: / l'uomo si compie col veder chi muore» e da una lettera contenente alcune correzioni del Maffei si ricava che è proprio quest'ultimo a suggerire il verso «l'uomo si sublima nel veder chi muore» aggiungendo con un suo giudizio personale: «Molti ti invidieranno questi versi» (LP, ms. IV/65, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 29 luglio 1873). Nel manoscritto di Torelli già citato, inoltre, dopo questo passaggio si riportano anche le solite domande esistenziali che l'autore spesso riversa nelle sue liriche: «Ma dove movi il piè, dimmi se il sai? / Perché vivi? Chi sei? / Perché nascesti? Perché morirai?». Questo punto sembra ricalcare le domande esistenziali che si pone il *Deforme*, nella poesia di Torelli, *Scena in un'alpestre campagna* («Perché nato son io? / Mi vuole deforme a sua sembianza Iddio? / […] Esclude me solo?» cfr. *Schegge*, p. 12).

[74] Si ricorda che Achille Torelli è in stretto rapporto con il figlio di Emilio Praga, Marco, importante commediografo e critico teatrale del tempo.

[75] Se in altri passi Torelli rievoca la «madre che geme» per il figlio, in questa sede – e anche altrove – è il figlio a soffrire per la morte della mamma.

Più esplicitamente, in *Corda monotona*[76], dedicata questa volta al compagno dei soggiorni bolognesi Enrico Panzacchi, la stessa peculiarità propria del poeta di avere quella sua «mente insana» che lo spinge ad una lotta vana con il cielo è considerata una colpa da scontare («[…] E pago il fio / Della mia mente insana, / Che del saper la sconsigliata e sola / Alterigia possiede; […]», vv. 7-10) perché in questo modo credendo di raggiungere Dio, se ne allontana sempre di più, rendendo effimeri la speranza e il desiderio, riuscendo a trovare consolazione soltanto nel «mormorio della natura» che lo incanta e nella solitudine (v. 16) nell'assenza dell'uomo. Anche «questo silenzio d'ogni voce umana» (v. 2) è molto eloquente, come lo è «quel passero che vola» e il «sussurro» della fontana (vv. 5-6) in questo mondo indefinito e sospeso nel quale ha modo di riflettere sul mistero che lo avvolge e comprende così il suggerimento del suo sodale:

> Ad ogni cura ormai fatto restio,
> acquisto la miglior d'ogni sapienza;
> quella che mi consiglia, Enrico mio,
> di quel che so, di quel che fui l'oblio. (vv. 18-21)

Anche questa poesia, come quella dedicata ad Emilio Praga, termina con la parola «oblio», quasi per mettere in rilievo la lontananza di un passato, che probabilmente anche se non è remoto è avvertito così dal poeta che trascorre le sue giornate accontentandosi di ciò che lo circonda, con la volontà di osservare da lontano e senza partecipazione lo svolgersi di una realtà che non condivide.

L'immagine in cui maggiormente si proietta la tendenza autobiografica del poeta si rintraccia nella lirica *Ad un fringuello accecato*[77], che presenta come

---

[76] *Schegge*, p. 139. Cfr. *Poeti della Scapigliatura*, cit., p. 266. La poesia si compone di endecasillabi e settenari con rime che, nella maggior parte dei casi, sono alternate.

[77] *Schegge*, p. 141. Il componimento è costituito da endecasillabi e settenari. Lo stesso testo lo si ritrova nella canzone *Alla vita e alla sua parola*. Le prime tracce dei versi sono presenti in FM, ms. V-9, A. TORELLI, *Il dubbio*, 1873 e nella successiva lettera che Maffei invia a Torelli indicandogli le correzioni che ha apportato alla lirica «mirabile veramente per immagini e per sentimento» (cfr. LP, ms. IV/66, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 25 agosto 1873), e continua a citare l'«uccello accecato» anche in lettere successive (cfr. LP, ms. XV/23, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 1° ottobre 1877). Confrontando il testo edito con gli altri si notano ulteriori modifiche sia rispetto al manoscritto originale, sia rispetto alle indicazioni del Maffei, che spesso non vengono seguite del tutto da Torelli. Della canzone *Alla vita e alla sua parola* sono stati recuperati inoltre due manoscritti autografi conservati presso la sezione *Lucchesi Palli* della Biblioteca Nazionale di Napoli e l'opera edita nel 1900 che potrà servire per un confronto con il primo abbozzo di testo presente in *Schegge* (per la vicenda redazionale si rimanda al paragrafo V. della tesi). Qualche verso è confluito nel poema didascalico – così definito da Torelli – *Sul Bello*, che costituisce il secondo capitolo del saggio *Sulla scienza dell'arte* e in una nota, in questo saggio, si dice che il poema così come si riporta (quindi anche con le citazioni dei versi della canzone (ID., *Sulla scienza dell'arte*, cit., pp. 48-75) era stato già pubblicato nel 1865, quindi anche prima del volume *Schegge*. La canzone, infine, costituisce l'ultimo capitolo del volume *L'arte e la morale*

sottotitolo «dal vero»[78] e in epigrafe una citazione di Béranger, «oiseaux et poètes sont frères»[79], mostrando subito la volontà dell'autore di avvalersi della figura metaforica del gracile pennuto, trasposizione della condizione esistenziale dell'individuo fragile, che lo stesso Maffei rintraccia in quei versi e commenta dolendosi «di non poter leggere all'amico Zanella» la «poesia sul fringuello accecato» che «anche per senso morale gli sarebbe infinitamente piaciuta»[80]. Quell'«augelletto meschino» che con il suo canto ha rallegrato per tanto tempo la dimora solitaria del poeta («Ieri, del tuo destino / Punto presago, ancor fidavi al vento / La spensierata vita, / Augelletto meschino, / Che rallegravi col garrulo accento / Questa dimora mia trista e romita», vv. 1-6), altro non è che una raffigurazione della sua funzione all'interno di una società per la quale continua a produrre opere, ma che non comprende la sua arte, aumentando il suo senso di inadeguatezza. Tuttavia, la prima associazione evidente tra il poeta e il fringuello, si compie nel momento in cui l'uccellino smette di cantare e si allontana: il poeta, credendo che si sia allontanato per amore, gli augura che questo sentimento non sia funesto come lo è stato per lui:

> Gli sia lieto il viaggio,
> e non funesto – come a me – l'amore! (vv. 17-18)

Proprio in quest'ultimo sintagma («funesto amore» (v. 18), che nella forma originaria era «fatale») emergono i ripensamenti del poeta che poi viene corretto in modo definitivo dal Maffei: «I pedanti non vogliono sapere di questa voce in senso di funesto. Io non ebbi difficoltà ad usarla, ma preferii sempre *funesto*, quando non mi occorreva lasciarlo per varietà. Qui vi lascerei il *funesto* da te cancellato»[81].

L'aggettivo «funesto» di ascendenza leopardiana, infatti, anticipa l'eco di uno stridio lamentoso che riporta il poeta alla cruda realtà notando la povera

(cfr. ID., *L'arte e la morale*, cit., pp. 585-604). Per ogni altro approfondimento sul tema si rimanda al paragrafo V.2 della tesi.

[78] Nel manoscritto si aggiunge anche una notizia che riguarda l'ambientazione: «a Torre del Greco». Cfr FM, ms. V-9, A. TORELLI, *Il dubbio*, 1873, c. 7v.

[79] «Il Torelli, pur lottando, seguiva il suo cammino, lavorava e tornava al pubblico. Egli ripeteva il verso di Béranger "Oiseaux et poètes sont frères"; e l'animo suo, ricco d'armonie, ripigliava il canto, sdegnoso pure, se non incurante, che appunto per essere i poeti fratelli agli uccelli, come questi vanno incontro al pericolo delle reti e degli schioppi». Cfr. A. PADULA, *Commemorazione di Achille Torelli*, Napoli, Sangiovanni, 1924, pp. 6-7.

[80] Cfr. LP, ms. IV/66, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 25 agosto 1873. Il parallelismo con l'uccellino viene anche rintracciato in un passo de *L'arte e la morale*, in cui si legge, in rapporto alla dimensione esistenziale del Poeta: «*Quand même l'oiseau marche on sent qu'il a des ailes*. Il pensiero è uno, ma ha due modi d'andare, come l'uccello: o vola o zampetta: o intuisce o sillogizza. Non riesce sempre a colpire il vero delle cose quando sillogizza e invece lo colpisce sempre quando intuisce, perché, se mai, se lo spiega con l'Immaginazione» (cfr. A. TORELLI, *L'arte e la morale*, cit., p. 295).

[81] Cfr. LP, ms., IV/66, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 25 agosto 1873.

creatura in una mano ostile e feroce che con «un ago rovente» (v. 28) e con una cattiveria ingiustificata, gli ha trafitto le pupille, che Torelli nella versione definitiva rende con il sintagma «misere occhiaie» su suggerimento del Maffei memore dell'esempio dantesco («Dante usò occhiaie; rifarei in questa maniera»[82]).

Interrogandosi sul motivo di tanta crudeltà perpetrata da parte dell'uomo che si diverte a torturare il fringuello per eliminare con lui anche il suo canto, così come la società moderna lascia ai margini l'artista, il poeta rappresenta un diffuso disagio esistenziale *fin de siècle*, inserendosi in una già consolidata tradizione che individua nell'uccello un'immagine vicina al poeta bistrattato in maniera ingiustificata, come dimostrano le note figure baudelairiane dell'*Albatros* o del *Cygne*, allegorie del senso di spaesamento e di esilio provocato dalla nascita della nuova società di massa tra Otto e Novecento[83].

Interrogandosi sul motivo di tanta crudeltà gratuita, il poeta vede nella mano dell'uomo che si diverte a torturare il fringuello per eliminare con lui anche il suo canto, l'immagine della società moderna che sembra lasciare ai margini l'artista («Sul carnefice tuo da forsennato, / per offesa al mio cor più che per voglia / Di vendicar te stesso, io m'avventai», vv. 34-36). Anche a quest'odio, così come al dolore e a tutte le altre sofferenze, ci si abitua presto ma non è per questo che si deve rinunciare alla vita, per la quale si continua a combattere finché si ha la forza per farlo, fino all'ultima fibra («Ma s'accostuma a tutto, anche alla morte / d'una parte di sé, ciascun vivente; / tanto d'ogni altro amore in lui più forte / è l'amore della vita, / ancor ch'egli la senta / in un'ultima fibra illanguidita / ed in ogni altra spenta», vv. 47-53)[84].

In un mondo in cui pare impossibile cantare valori di fratellanza, in *Ad un fratello d'arte*[85], il poeta si chiede dove sia finito «l'Amor fraterno» e a questa domanda segue subito una risposta:

L'amor fraterno?!...Invero esso risale

[82] Ibidem.

[83] Cfr. R. GIULIO, *Allegorie del Moderno: l'universo urbano nell'immaginario poetico*, in *Il nauta e il flâneur. Scritture dell'alterità*, cit., p. 161.

[84] Se il testo di *Ad un fringuello accecato* si conclude con quest'ultima riflessione all'«Omero dei pennuti» (v. 63), quello della canzone *Alla vita e alla sua parola* che, come già evidenziato, nella prima parte coincide quasi del tutto con il testo esaminato, continua accrescendo il senso di fratellanza tra l'uccellino e il poeta, attraverso il quale quest'ultimo arriva a parlare di sé: «[…] Ed io del pari, / anch'io non son men cieco e men smarrito / dianzi a l'infinito!... E non credea / di rintracciare in te, cieco fringuello, / la mia smarrita idea / che "la parola de la vita è il bello!"» (cfr. A. TORELLI, *Alla vita e alla sua parola*, cit., p. 6, vv. 38-43). In questo ultimo testo, come in un inno, il bello viene definito unico «fior de la vita», che riesce a distruggere la morte e consente di contemplare ogni bellezza terrena nell'unica bellezza assoluta di Dio.

[85] *Schegge*, p. 61. Il componimento si presenta prevalentemente in endecasillabi sciolti, ad eccezione dei due settenari che coincidono con due diverse esclamazioni, una centrale ed una finale. Soltanto gli ultimi quattro versi sono in rima (AABB). La poesia viene riportata, anche se con alcune differenze, nell'opera teatrale di Torelli *Una corte del secolo XVII*.

a la morte d'Abele… Almen allora
schiettamente omicida era Caino! (vv. 1-3)

Adesso che vede venire meno la schiettezza del bene come del male, il poeta biasima il proliferare del progresso riprendendo il *topos* letterario della ferrovia, primo esempio di confronto della letteratura con la macchina, che fa nascere immagini e metafore diverse, divise tra l'esaltazione entusiastica di chi vede il treno come simbolo del progresso e l'idea di una demonizzazione di una novità minacciosa[86] – si pensi agli esempi letterari proposti da Carducci nell'inno *A Satana* o in *Alla stazione in una mattina d'autunno*, ma anche a *La strada ferrata* di Emilio Praga – mentre Torelli rivolge uno sguardo amareggiato a questo tempo («Un altro tempo è questo; era cortese / Di gazzette, consessi e vie ferrate / Ed elettrici fili […]», vv. 4-6), che ha reso il mondo tanto arido, privando l'uomo di qualsiasi sentimento di solidarietà, a tal punto che anche il comportamento di Caino[87] sembra apprezzabile perché allora lui non ha nascosto il suo delitto nemmeno davanti a Dio, ma nel mondo che lo circonda Torelli nota tanti uomini menzogneri, che tradiscono in modo ancora più meschino («[…] E in tal gioco occulto / Uccide il fratel suo chi far l'insulto / non ardiria men schietto e più meschino… / Preferisco Caino!», vv. 12-15).

Alla caduta dei valori morali e ad una volontà di resistenza a questa si ricollega *La morte dell'Ideale*[88], in cui il poeta si rivolge «ad una disillusa»[89], invitandola a non rinunciare a coltivare quell'ideale d'amore che la società contemporanea ha condannato alla sconfitta, la stessa che deve subire il poeta che perde la sua aureola, misero mendicante costretto a vivere nel limbo della nostalgia («Iddio deposto ed esule, / Va mendicando un pan di porta in porta[90]/ L'amor si vende al trivio / Per non morir: l'alma immortale… è morta!», vv. 5-8): di fronte a

[86] Vd. R. CESERANI, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.

[87] Per un altro esempio di opposizione tra la «race d'Abel» e la «race de Caïn» che diventa specchio di un contrasto sociale cfr. C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, cit., p. 234 (*Abel et Caïn*).

[88] *Schegge*, p. 55. Cfr. *Poeti della Scapigliatura*, cit., p. 255 e *La poesia scapigliata*, cit., p. 460. Il componimento è diviso in ventiquattro quartine. Ogni quartina è composta da settenari ed endecasillabi alternati con schema ABCB (rima irrelata per i settenari; alternata per gli endecasillabi). Di questo testo, pubblicato prima dell'edizione *Schegge* su «Rivista minima» (27 gennaio 1878, anno VIII, n. 2, pp. 21-22), non è stato riscontrato riferimento a questo testo nel carteggio con Andrea Maffei, ma in quello con il commendatore Luigi Bodio (Cfr. BNB, ms., 2343/5, Lettera di Achille Torelli a Luigi Bodio, s.d.).

[89] «Ad una disillusa» è il sottotitolo dell'opera, ma continuando nella lettura dei versi, emerge in seguito il vero nome della donna, Olga, che è soltanto una delle figure femminili che compaiono nell'opera di Torelli e a cui il poeta si rivolge.

[90] Anche in questo caso si può riscontrare il topos dell'esilio desunto dall'immagine letteraria che offre Dante in *Par.* VI, che potrebbe aver spinto Torelli ad usare «deposto ed esule», al posto di «povero e vetusto» (*Par.* VI, v. 139) e «mendicando un pan di porta in porta», invece del famoso «mendicando sua vita frusto a frusto», (*Par.* VI, v. 141).

questa mercificazione dei sentimenti più puri, infatti, la poesia rappresenta l'ultimo baluardo di difesa, mentre l'epoca del Positivismo contribuisce al generale appiattimento prosastico («Ed or così dall'anime / Guizza di poesia l'ultimo lampo, / Come fiammella fatua / Fuor dalle zolle di funereo campo», vv. 13-16) denunciato dal poeta che sente su di sé la morte dell'ideale in cui ha creduto, ritenendo di essere diventato l'*Uomo mancato*, protagonista di una sua commedia[91], in cui «il Torelli aveva raffigurato se stesso», cioè «un giovane artista balzato d'un tratto dall'esaltazione alla geenna» con una narrazione «che stringeva il cuore»[92].

Oltre all'avversione nei confronti del Positivismo, compare anche un altro tema desunto dalla poetica scapigliata, il contrasto tra idea/forma, bene/male, bello/brutto, ma soprattutto tra ideale/reale, nel momento in cui si giunge alla consapevolezza che non si può vivere una «duplice vita» e invano si tenta di liberare l'idea dalla forma corporea alla quale è legata indissolubilmente («Più non viviam di duplice, / Vita! e disciorre invan tentiam l'idea / Dalla forma corporea / Con cui si spegne e in cui solo nascea», vv. 17-20). Questi nuovi dissidi, che entrano nell'animo della fanciulla, contribuiscono ad allontanarla dalle sue fantasie e dalle sue illusioni che l'hanno condotta all'estasi, calandola infine con forza nella stessa aridità in cui si è ritrovato il poeta e cioè in una «crudeltà del vero» («E questa forma assunsero / Le vaghe fantasie del tuo pensiero; / E ti strappò dall'estasi / A mano a man la crudeltà del vero», vv. 21-24), dove tutto è dominato dalla scienza che viene qui presentata con parole che riportano non solo agli scapigliati, ma anche al Carducci dell'inno *A Satana*:

> Or la Scienza è Satana,
> Che il ciel combatte e il suo diritto invade;
> Un giorno era Promèteo…
> E il bel Dio dei poeti ancor non cade! (vv. 29-32)

Se è vero che in questi versi Torelli con il binomio scienza-Satana, riprende – per alcuni tratti anche ribaltandolo[93] – l'idea del progresso espressa da Carducci nella descrizione dell'esito dello scontro esasperato tra il sogno e la vita di un

[91] Come dimostrato da un'indicazione lasciata nella già citata lettera inviata al Commendatore Bodio, i versi di *Morte dell'ideale* originariamente sono stati concepiti come prologo del già citato dramma di Torelli, mai dato alle stampe, *L'uomo mancato* del 1872. Vd. la nota 134 del I capitolo.

[92] Cfr. R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici*, «La Lettura», cit. e ID. *Nella gloria e nell'ombra. Immagini e memorie*, cit., pp. 97-111.

[93] Una sostanziale differenza viene fuori proprio dalle parole di Torelli: «Gli uomini han talmente confusa la mente, che, a volte, onorano Dio nel Diavolo, valga per esempio il *Satana* del Carducci, bello tanto che Vittor Hugo avrebbe ragione di dire: *Dieu, c'il n'était pas Dieu, voudrait être le Diable!* Vico direbbe certamente che questo *Satana* del Carducci è la rappresentazione del conoscere, del volere e del potere finito che tendono all'Infinito; cioè è il *progresso*, la spinta dataci da Dio per mandarci verso la sua onnipotenza. Che Satana dunque è codesto? È un dio!», cfr. A. TORELLI, *L'arte e la morale*, cit., p. 78.

mondo contemporaneo che si degrada sempre di più, bisogna tener presente anche che, mentre per Carducci[94] Satana è personificazione di colui che ha la forza e il coraggio di ribellarsi a Dio in nome della libertà personale, in Torelli assume più prettamente le sembianze del malefico che si scontra con il cielo in nome di una Scienza che allontana l'uomo dal bello e lo avvicina all'utile. La scienza che prima era rappresentata Prometeo[95], adesso è una figura satanica che invade gli spazi celesti, suscitando un desiderio di cose materiali e avvincendo la donna al suo giogo, come il Serpente tentatore biblico, contro il quale si oppone un'Illusione discesa dal cielo, che è subito costretta a fuggire, offesa, nel suo regno etereo sdegnosamente ma che un giorno ritornerà («Ritornerà la profuga! / Sempre bella la veggo e sempre pura, / e in lei m'è dolce il credere / eterna come un Dio la crëatura», vv. 41-44). Tuttavia, viene ricordato alla fanciulla «disillusa» che tutto muore, ma l'amore resisterà («Amor non muore! E temprasi / Nei disinganni suoi l'alma dei forti», vv. 45-46) e «vivrà sovrano incontrastato» (v. 60), quell'amore che spira il suo soffio vitale sul creato, «amor che schiude i petali», «amor che move il sole e l'altre stelle»[96] (vv. 75-76) e quindi portando avanti l'associazione amore-Dio, il poeta crede che non sia dote concessa a tutti quella di poter ritrarre o provare a descrivere un'entità così grande e irraggiungibile («O fortunato il calamo, / avventurato il metro o lo scalpello, / di quel rapito artefice / a cui d'innanzi amor siede a modello!», vv. 85-88) e se alla disillusa, dopo la morte dell'ideale, manca un Dio, dovrà crearne lei stessa uno a suo piacimento («Misero il vate che non ama

[94] Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Introduzione*, in G. CARDUCCI, *Poesie*, Milano, Garzanti, 2018, p. XXVIII. Vd. anche L. RUSSO, *L'inno «A Satana» del Carducci e le sue ripercussioni polemiche*, «Belfagor», v. 4, n. 4, 1949, pp. 439-448; M. STERPOS, *Carducci poeta di battaglia*, «Studi italiani», a. 10, n. 2, 1998, pp. 72-77; E. PACCAGNINI, *Carducci e gli Scapigliati*, «Otto/Novecento», XXXIV, 1, 2010, pp. 5-34.

[95] Sulla narrazione della vicenda esemplare di Prometeo, simbolo anche del Titanismo romantico, ritorna nei saggi critici che scrive successivamente: «Abbiam d'uopo di un Prometeo che perennemente ci liberi dall'Errore e ci rechi il calore e la luce del fuoco rapito ai Numi», cfr. A. TORELLI, *L'arte e la morale*, cit., p. 93. Torelli non resta estraneo all'ideale romantico che accosta la figura di Prometeo al senso di inquietudine dell'uomo, proteso ad un titanico atteggiamento di ribellione, ma si avvicina anche lui a quella modernità che rende Prometeo simbolo del progresso raggiunto attraverso la scienza, il vero fuoco (vd. M. P. PIATTONI, *Il mito di Prometeo tra letteratura e arti: dai testi antichi alle rivisitazioni contemporanee*, «Aevum Antiquum», n. s. 12-13, 2012-2013, pp. 22-30).

[96] Ancora una volta, facendo riferimento all'opera di Dante, Torelli coglie l'occasione per addentrarsi nel medesimo campo e descrive il regno di Dio che lui immagina «senza posa o termine», un mondo che si estende dai prati al firmamento, un regno in cui gli astri si intendono tra loro e così anche i fiori, le cui parole sono trasportate dal vento. Tracce ancor più evidenti di *Par.* XXXIII vengono fuori quando il poeta volendo approfondire la descrizione di Dio e del suo regno, si trova a dover ammettere: «Lo sente il cor, ma renderne / non può ragione, né mai seppe il pensiero» (vv. 81-82), perché Dio è un amore bello, immortale e benefico, ma resta pur sempre un mistero, come ogni altra divinità.

e canta! / Se un Dio ti manca e dubiti / […] Un Dio fatti ad immagine / Sol di te stessa: un Dio bello e poeta»[97], vv. 92-96).

L'ultimo componimento che può essere inserito in questa sezione è *Colore del tempo*[98], il cui titolo viene usato per indicare una peculiarità di un certo periodo, ma anche un'opera che riflette il tempo in cui è stata prodotta. Ancora una volta, quindi, Torelli si rivolge alla società, ma in modo più mite e pacato rispetto ai componimenti analizzati precedentemente, utilizzando non tanto l'invettiva propria della poesia scapigliata, ma l'elemento moraleggiante, com'è tipico dell'opera teatrale, a cui questo componimento si avvicina.

Dopo un primo elenco di quelli che secondo il pubblico di allora potevano essere tratti peculiari di quell'epoca («Color del tempo? Giuggiole! – diran parecchi in coro - / sarà il taglio di Suez, il vapore, il traforo / del Moncenisio[99], il quadro del secol gigante… / L'unità della patria, la patria, il pensiero di Dante», vv. 1-4) il poeta afferma che tutte le commedie, le parodie, le farse sono il colore del tempo in cui sono apparse («Le *Nubi* eran colore del tempo del Sofista; / L'*Eunuco*, la *Mandragola*, il *Ludro*, il *Pessimista*, / il *Rabagas*, i *Rusteghi*, qualunque altro lavoro / possono intitolarsi color del tempo loro!», vv. 7-10) e chiarisce che anche se questo titolo potrà sembrare «superbo» alla platea, vuole essere soltanto una modesta descrizione di uno dei tanti aspetti della realtà:

> Solo una faccia espongo di quante insieme accozza
> il tempo – un sol colore della gran tavolozza:
> vale a dire, o signori, il colore morale,

---

[97] L'immagine del *Deus in nobis* – come si evince dalla poesia allegata ad una lettera inviata a Ferdinando Martini, direttore del *Fanfulla della Domenica* e poi rimasta inedita, ma che porta proprio questo titolo – è ricorrente nella poetica di Torelli, volta a tratteggiare il senso di smarrimento del Vate che è ormai avvezzo al dolore («Manda strali la vita: io non li aduno / li strappo alle mie carni e guardo altrove») e pure restando soggiogato, invita l'uomo a bastare a se stesso («e grido allora all'uom: per quanto oppresso / e lacerato da terribil rostro , / Uomo, sentiti Dio, basta a te stesso!»). Si noti che in questi versi Torelli parla del poeta in prima persona, mentre ne *La morte dell'Ideale* ne parla in terza. La poesia, che si presenta sotto forma di sonetto, è contenuta in BNF, Fondo Martini, 26, ms., 26/8, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, luglio 1880. La poesia, per la sua rilevanza, è

[98] *Schegge*, p. 123. Il componimento si presenta composto da strofe di versi martelliani in rima baciata. Con questo prologo il poeta introduce il lettore all'opera teatrale per cui è realizzato, sperando anche di incuriosirlo. Questo testo costituisce, infatti, il prologo alla commedia che porta lo stesso titolo della poesia (cfr. A. TORELLI, *Colore del tempo*, Milano, Barbini, 1877), ma è anche molto simile all'*Intermezzo*, intitolato *Il Poeta al Pubblico*, inserito tra *Donne antiche* e *Donne moderne*, insieme alle quali costituisce una trilogia (cfr. A. TORELLI, *Intermezzo*, in ID., *Teatro scelto*, cit., pp. 629-631). La commedia è stata già rappresentata nel 1875 al Teatro Valle di Roma.

[99] Questa riflessione si trova espressa già in un articolo a firma di Torelli del 1858: «Infatti quante belle cose si fanno in questo mondo? si giunge a far deviare i fiumi, seccare gli stagni, tagliare istmi, traforare montagne. l'anno passato non si è fatto che parlare del taglio dell'istmo di Suez e del perforamento del Monte Cenisio». A. TORELLI, *Corriere dell'Omnibus*, «L'Omnibus», 16 gennaio 1858, XXVI, 5.

non già di chi è filosofo, ma di chi non è tale (vv. 13-16)

Il poeta, con «l'anima sconfortata» (v. 17), accusa la scienza di essere l'unica causa di un'età presente «incerta, utilitaria, cinica ed indifferente» (v. 20), e sulla scia degli altri scapigliati assume un atteggiamento ambivalente nei confronti di essa, da un lato aggrappandosi disperatamente a valori del passato quali la bellezza, l'arte, la natura, l'autenticità del sentimento, che il progresso va distruggendo; dall'altro, , dopo essersi reso conto che quegli ideali sono ormai irrimediabilmente perduti, rassegnandosi alla rappresentazione del vero e all'accettazione della scienza positiva che diventa una luce capace di dissipare le tenebre dell'ignoranza e dell'oscurantismo[100]. In effetti, la scienza, che altre volte viene paragonata a Satana, ora con un'immagine più pacata, non è vista come malvagia, ma come priva di sostanza, come il primo bagliore del mattino, che anche se non è ancora luce vera e propria spazza via la morale costituita ed è proprio in questo «tempo indeterminato» che «di preciso non porge / che le virtù meccaniche, che l'utile si impone, fra la fede che sorge / e quella che tramonta» (vv. 25-27), sostituendo il sentimento e fino a quando resterà sommerso tutto sarà avvolto da una penombra in cui l'amore lascia il posto alla noia e si prova a mitigare l'indifferenza con una falsa ambizione personale.

Transitando dall'individuale all'universale e viceversa, il poeta si rivolge, infine, direttamente al suo pubblico («e tu, Pubblico mio […]»[101], v. 39) disilluso da ogni affetto che, mentre nella vita reale fornisce alla commedia del poeta-drammaturgo Torelli la sua fisionomia, come elemento su cui impostare il dramma, quando di sera diventa l'uditorio che va ad assistere allo spettacolo di cui è protagonista inconsapevole, pretende che il poeta lo faccia divertire obbligandolo a falsare la realtà («Tu t'affacci allo specchio, ma vuoi ch'ei non ripeta / La tua figura itterica, e domandi al cristallo: / Riproducimi roseo! – Bravo, tu sei giallo!», vv. 48-50) senza comprendere che la vena triste che riscontrano nell'opera è soltanto uno specchio fedele del «colore del tempo», tema centrale della sua opera.

Servendosi quindi dell'esempio di Petrarca che in un tempo di discordia cercava sempre la pace («Quando della discordia più divampò la face, / Egli scrivea: gridando vo pace! Pace! Pace!»[102], vv. 59-60), Torelli chiede, se è lecito, anche per

[100] Cfr. R. CARNERO, *La Scapigliatura fra tradizione e innovazione*, in *La poesia scapigliata*, cit., pp. 29-30.

[101] Per il rapporto tra Torelli e il pubblico si può parlare di una frattura che resta aperta lungo tutto il suo percorso artistico, ma, il più delle volte, il pubblico assume le sembianze di quello che è per Baudelaire un «hypocrite lecteur, mon semblabe, mon frère» (C. BAUDELAIRE, *Au lecteur*, in ID., *I fiori del male*, op. cit., p. 4), motivo ripreso dal Praga di Preludio: «Non irridere, fratello, al mio sussurro, / se qualche volta piango: / […] Giacché canto una misera canzone, / ma canto il vero!» (E. PRAGA, *Preludio*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 211).

[102] «I' vo gridando: Pace, pace, pace» (F. PETRARCA, *RVF*, CXXVIII, v. 122).

lui, misero poeta, l'ardimento di fare lo stesso, e quindi a tutti coloro che ascoltano, grida: «Amate! Amate! Amate!»[103] (v. 64).

I parametri per un'analisi dei testi poetici proposti emergono proprio dai versi di Torelli e attestano l'esigenza di inserire questa produzione nella vasta e multiforme compagine scapigliata, seguendo il percorso artistico del poeta dalla turbolenza iniziale fino alla maturazione di un'idea di armonia possibile da raggiungere, evidenziando un approccio non del tutto pessimistico dell'autore, che contrappone alla decadenza del tempo, la fiducia in nuovi valori atti a sollevare da quella condizione di precarietà esistenziale, per esprimere la quale anche la poeticità del linguaggio si libera da un codice predefinito, avvicinandosi alla sottile stratificazione della lingua comune: una formula che, a quell'altezza, era stata già sapientemente adoperata nell'elaborazione dei maggiori successi teatrali che presentano come nucleo centrale questi stessi temi proposti in versi, declinati in modo differente e meno irruento, ma sempre funzionali alla messa in discussione di tutte le convenzioni della società di fine ottocento.

IV.3.2. Le dame, i cavalier, l'arme, l'amore: frammenti di un'esperienza esistenziale

Se i componimenti presenti nella prima sezione si distinguono per la presenza di elementi di denuncia e di contestazione, nella seconda il tono del poeta si fa più pacato e disimpegnato e la varietà dei temi trattati potrebbe essere riassunta con il famoso incipit ariostesco: «le dame, i cavalier, l'arme, l'amore». D'altronde è lo stesso Torelli ad affermare, qualche anno dopo la pubblicazione di *Schegge,* in una pagina de *L'arte e la morale*, che «il poeta vero è tutto, e drammatico prima di tutto, come Dante, Goethe, Manzoni, Ariosto, Byron, Vittor Hugo, De Musset»[104] ed è a questa consapevolezza che si deve la sua versatilità e la sua capacità di spaziare tra le varie correnti letterarie, senza mai lasciare da parte la sua identità di poeta drammatico.

In questa sezione si nota come il poeta si muova tra realtà e leggenda, tra storia e autobiografia, tra amore e sofferenza, tra vizi e virtù, facendosi tramite di valori morali e lasciando emergere tratti importanti dedotti dalla sua esperienza esistenziale che, insieme ad alcune figure o circostanze ricorrenti, diventano il *fil rouge* che tiene insieme le diverse liriche di questa sezione.

La prima figura simbolica è quella della donna, già definita come l'interlocutrice silenziosa delle riflessioni del poeta, altre volte una presenza vera ricca di significato, ma sempre legata ad una profonda riflessione che giustifica l'amore di Torelli per l'universo femminile. In aggiunta a questa, un altro tema

[103] Alcuni versi di questo testo – come quelli conclusivi – sono simili a quelli che si ritrovano nell'opera mai conclusa *Il dio del Poeti*, menzionata in G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, «La Lettura», cit., p. 189.

[104] Cfr. A. TORELLI, *L'arte e la morale*, cit., p. 3.

rintracciabile nei versi di questa sezione è il motivo autobiografico, trattato tra la realtà vissuta e la leggenda che il poeta ha costruito intorno alla sua figura di cantore dell'amore e della gioia di vivere, che, facendo da contraltare alla denuncia sociale svolta nei confronti di chi si arrende ai vizi e al deterioramento della morale collettiva, gli consente di recuperare la sua personale identità letteraria.

Il primo componimento ad avere uno spiccato significato autobiografico con riferimenti al salotto di Clara Maffei e alle frequentazioni collegate ai soggiorni milanesi di Torelli – come si evince anche dalla dedica a Gino Visconti-Venosta – è *Una visita di commiato*[105] («la tristezza di quei versi erano come il preludio della mia marcia funebre che cominciava»[106]), in cui il poeta *auctor* e *agens*, che, descrivendo «un rigido mattino» milanese, riprende la narrazione di quella *flânerie* già presente in *D'Inverno*:

> Che rigido mattino! È diga al sole
> Immensa nube, e non la rompe un raggio;
>
> […] Non vedi occhio levato,
> non membra svelte: intirizziti e curvi
> procedon tutti, e il fiato innanzi ai labbri
> vàgola come fumo e poi vanisce…
> Vedi come la neve è fatta fango! (vv. 1-2; 36-40)[107]

Mentre si muove sotto un cielo visto come cupo e «greve», «come una cappa» (v. 3) con una forte vicinanza alla connotazione baudelairiana di quell'immagine già presente ne *Le fleurs du mal* [108], del «ciel bas et lourd», «comme un couvercle», si abbandona alla sua *flânerie*, preferendo spostarsi a piedi piuttosto che entrare in «quella chiusa vettura», simbolo del progresso che allontana dalla natura, in cui si sentirebbe ancora più compresso («Non posso! E l'uom gentil si mostri ignaro / Che il poeta s'infanga! In quell'arnese / Ferrato, angusto, andrei come rinchiuso/ Entro una bara… Ed io da lei rifuggo /perché nega la luce…», vv. 47-51).

Ripensando alla sua condizione di poeta, anche se quasi trema nel definirsi tale, nel suo sogno di inseguire questa nuova virtù che lo attira «al sol perenne / Sfavillante lassù» (vv. 54-55), si dice convinto nella sua scelta di voler seguire «la luce» («Ove è la luce / Ivi corre il Poeta […]», vv. 52-53), senza dar retta ai «vati bugiardi» (v. 57), che invocano la morte come unico bene, perché la vita è «il grido dell'anima» (v. 59), anche se a volte porta con sé il dolore. Proprio di questo dolore

[105] *Schegge*, p. 39. Il componimento è costituito da endecasillabi sciolti.
[106] R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici*, «La Lettura», cit., p. 260.
[107] Cfr. *D'inverno*, in *Schegge*, p. 119, vv. 1-8.
[108] Cfr. C. BAUDELAIRE, *Spleen*, in *I fiori del male*, cit., p. 136, v. 1.

però si nutre il poeta, a tal punto che se scomparisse non saprebbe più di cosa vivere («Tenacemente / Mise con mille intrecci in me radice / E a lui mi aduso e piego…», vv. 66-68), e, orgoglioso della sua sensibilità e dell'accettazione del dolore, si convince che sono le sofferenze e la sensazione di inadeguatezza in terra che avvicinano il poeta a Dio, il quale si prende cura di quei miseri vati, «come una madre / Il suo figlio men sano assai più cura» (vv. 162-163)[109]. Tuttavia, il poeta questa volta sembra discostarsi dall'idea che l'uomo deve cercare la morte per raggiungere la tranquillità agognata: egli deve semplicemente arrendersi alla consapevolezza che la vita porta con sé anche il dolore, che può essere colto dalle anime sensibili, e quindi i poeti, per i quali una volta diventato fonte di ispirazione, diventa anche motivo di gloria.

I pensieri misti di gloria e dolore, che si affollano nella mente del poeta-*flâneur,* si materializzano nel malinconico momento in cui deluso e sconsolato sta per allontanarsi da Milano per tornare alla sua Napoli, anche se ricorda che al suo rientro non ci sarà più sua madre ad attenderlo, mentre si riaccende la sofferenza per quella scomparsa avvenuta anni prima nel 1871 («Alla casetta mia non più la Madre / M'attende!... Oimè preveggo il tristo arrivo, / La soglia sconsolata! […]», vv. 6-8), così come sa che a Milano sta lasciando un amore che vorrebbe dimenticare, quello con una donna di nome Ida, ma anche altri che forse avrebbe piacere a ricordare perché si tratta di donne più altere e oneste, «così pietose, che l'altrui tormento / Consolano con poco; il loro onore!» (vv. 24-25).

Tra le tante donne, c'è anche la «piacente dama» (v. 74) che sta andando a salutare, Clara Maffei, devota amica anche se più grande di età, per la quale darebbe la sua «strofa più bella / Pur di trovar lei sola!» (vv. 76-77). Torelli sa, infatti, che avviene raramente che la Contessa sia sola in casa, dal momento che ha sempre una folta schiera di visitatori che giovano della sua compagnia («è tale un core / Prodigo di bontà, che intorno ha ognora / Gente che ne raccoglie», vv. 78-80), presso la quale anche il poeta napoletano riesce ad entrare in contatto con intellettuali, poeti, artisti e dame dell'epoca e dalla quale lui stesso si sente compreso anche nel suo bisogno di starsene solo («"Chi vi vede a Milano?" / "Affé qualcuno / Che di star meco ogni ora omai dovrebbe / Sentirsi stanco: io stesso! Ancor non ebbi / Più triste compagnia di me medesimo"», vv. 164-168). Proprio per questo motivo Torelli sceglie di salutare in Clara – che lo accoglie con un «Chi non muore si rivede!» (v. 136, ripetuto al v. 146)[110] – tutti i ricordi milanesi, ma soprattutto le avventure che ha vissuto in quella città, servendosi della presenza di altre due donne, due "tipi" tra loro contrastanti, proprio come nel suo teatro: da una parte Elvira, la donna che Torelli trova nella stanza di Clara, infrangendo le speranze di poterle parlare da

[109] Cfr. *Il Poeta e le Ore*, in *Schegge*, p. 130, vv. 30-31; v. 35.
[110] Cfr. *Emilio Praga*, in ivi, p. 137, vv. 52.

solo; dall'altra la già citata Ida, che cela l'identità di quella «duchessa Litta», «che il poeta fa entrare superbamente nel salotto della Chiarina»[111].

Il confronto si svolge rapidamente e con un fugace gioco di sguardi, cominciando dal momento in cui Elvira riesce a penetrare nell'animo del poeta, che mal sopporta che lo si fissi e lo si scruti, perché soltanto a lui spetterebbe questo diritto («[…] E son geloso / Di quest'anima mia, perché son vago / Di penetrar l'altrui, nel mio costume / D'attinger l'Arte al vero. Il guardo io temo / Che si trattenga in me […] / L'anima è donna; non soffre, repugna / Che la si vegga ignuda; o brutta o bella / Ogni donna è pudica; ogni alma è tale», vv. 211-222), fino all'istante in cui arriva Ida, la donna amata in passato – ma che ora ricorda come se fosse un sogno lontano, «ignoto, ascoso» com'è «il fior d'amore» che «sorge ed appassisce» mentre «il cor s'oppone invano» (vv. 257-258) –, che non è in grado di sostenere lo sguardo di nessuno dei presenti e che viene portata sulla scena dal poeta soltanto per presentare il carattere della *femme fatale* con la quale ha sprecato il suo tempo, inseguendo una vana bellezza. Il poeta, infatti, attraverso un rapido confronto tra le due donne, ritrova sempre in Ida lo stesso sguardo, «la lusinghiera virtù della pupilla» (v. 271), la superbia e un cuore inaridito, mentre fissa Elvira con più riverenza, ammirandone la castità degli atteggiamenti, la parola arguta e un'umiltà innata. Da questo momento in poi la vera bellezza, sarà la fantasia del poeta che si ridesta grazie all'amore «che irraggia, e non sa, la sua luce!» (v. 371), perciò da sconvolgimento di sentimento, paragonato ad un vento che soffia nella foresta e alza al cielo foglie, virgulti e fiori, in lui discende il soffio segreto della musa, che desta mille fantasie nel cuore e che con un turbinio le spinge tutte verso le labbra, con una forte esigenza di raccontarle.

Queste riflessioni conclusive ritornano in *Se fosse il mille!*[112], insieme al motivo del poeta che si fa cantore delle bellezze della donna e all'elemento dello sguardo e delle pupille, ma anche cantore di una moralità estinta, immaginando di vivere secoli addietro per allontanarsi dalla decadenza degli ideali dell'età moderna e per elogiare delle virtù femminili – prima di allargarsi ad una contemplazione più ampia del mondo –, ma soprattutto avvicinandosi in modo chiaro alla poesia provenzale, della quale si ritrovano nel testo anche alcune temi principali: l'esaltazione della donna; l'amante-vassallo sempre pronto a servirla; la sua abbagliante bellezza, che la pone a una distanza incolmabile, e i tentativi del poeta di ridurla il più possibile con la sua lirica; il culto quasi religioso dell'amore, che ingentilisce e nobilita l'animo del poeta, purificandolo da ogni viltà e rudezza; le

[111] Cfr. R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici*, «La Lettura», cit., p. 260. Come già sottolineato nel primo capitolo, la duchessa Eugenia Litta Bolognini, ammaliatrice di molte illustri personalità del tempo, aveva avvinto a sé molto anche il giovane Torelli.

[112] *Schegge*, p. 9. Il componimento si presenta in endecasillabi e settenari variamente disposti e diviso in due strofe numerate (I, II). Il componimento, prima della pubblicazione in *Schegge*, compare su «Rivista Minima», 19 agosto 1877, anno VII, n. 16, p. 246.

sofferenze, i tormenti, ma anche la gioia, generati in lui da questo amore impossibile e mai appagato.

Le reminiscenze del mondo medievale sono dimostrate dalla ripetizione dell'incipit della poesia nella commedia *La Margravia* in cui un giullare si dichiara alla donna – di nome Linda nella poesia pubblicata in *Schegge*, ma «vaga Zoe» nella versione del 1877 – con le stesse parole qui riportate («Se fosse il mille! O Linda mia, le geste / Rinnoverei dei cavalieri erranti; / Andrei per le castella e le foreste / Contro le belve, i maghi ed i giganti», vv. 1-4), ritenendo che con la sola «arma de' canti» (v. 6) potrebbe render noto alla Terra e alle stelle che le pupille della sua donna sono le più belle: nella realtà, però, il poeta si scontra con la consapevolezza dell'impossibilità di tornare a quella «ingenua età» ed afferma che nel tempo in cui scrive rischierebbe la vita soltanto a chiamarla «onesta» (v. 11).

Rivolge poi il suo sguardo verso un'altra donna, che non ama per la sua bellezza esteriore, per le tue «forme snelle» (v. 14), ma perché è modesta e infatti la chiama Maria, celebrata in opposizione alla superbia delle altre donne borghesi del tempo e, sempre immaginando di trovarsi nell'anno Mille, egli pensa a se stesso come paggio e poeta che rivolge la sua romanza al balcone della donna, aspettando di salire di notte nella sua stanza con la «scala di seta», che potrebbe essere un drappo calato dalla stessa donna per far introdurre l'uomo dal balcone («[…] Ed io paggio e poeta / al tuo verone invio la mia romanza; / e salgo poi di notte alla tua stanza / con la scala di seta» [113], vv. 18-21), infatti, l'amore viene raccontato come una forza che vince ogni cosa e supera le distanze e la donna viene descritta come una regina che con umiltà innata vieta all'uomo di parlare a tutti della bellezza dei suoi occhi («Regina è la mia dama e pur mi vieta / Con umile sembianza, / D'andar narrando al mondo ed alle stelle, / Che le pupille sue son le più belle», vv. 23-27).

Infine, celebrando quella già citata forza dell'amore «che irraggia e non sa la sua luce», il poeta la associa alla bellezza della donna, ancora inconsapevole delle sue doti, invitandola a coltivare la virtù interiore che lo scorrere del tempo non può deteriorare, come ricorda alla fanciulla a cui si rivolge in *All'ombra di un faggio*[114].

[113] Anche questi versi ritornano, sempre canticchiati dal giullare Biondello, in A. TORELLI, *La Margravia*, cit., p. 69.

[114] *Schegge*, p. 5. La poesia è composta da strofe di endecasillabi e settenari variamente disposti e presenta talvolta rime alternate, talvolta uno schema libero. Di questo testo sono disponibili almeno tre diversi esemplari: FM, ms., V-9, A. TORELLI, *Il dubbio*, 1873, cc. 5v-7r, in cui si ritrova con il titolo *Per una fanciulla (All'ombra di un arancio)*, il testo edito ne «La Perseveranza» del 9 gennaio 1876 – con alcune delle correzioni suggerite da Andrea Maffei nella lettera del 25 agosto 1873, in cui scrive anche: «In quella [lirica] diretta ad una *fanciulla* il cui concetto è nuovo e bello, pochi appunti posso darti, e questi nella forma sola» (cfr. LP, ms., IV/66, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 25 agosto 1873) – e quello pubblicato in *Schegge* nel 1878 che presenta variazioni anche rispetto a questo secondo testo. È importante notare come anche il titolo cambi da un'edizione all'altra e come il motivo della fanciulla e dell'arancio si ritrovi in un canto albanese tradotto da Girolamo De Rada che Achille Torelli ha letto (vd. G. DE RADA, N. J. DE' CORONEI, *Rapsodie d'un*

Proprio ad una fanciulla Torelli dedica questa lirica, lasciando subito comprendere chi sarà la destinataria delle sue riflessioni che scivoleranno tra i versi con un'alternanza di luci ed ombre, a partire dalla costatazione che Dio ha prescritto un limite ad ogni luce e che il dolore umano ingombra ogni sentiero, anche quello apparentemente più sereno («Ad ogni luce Iddio prescrisse un limite; / L'uman dolore ogni sentiero ingombra», vv. 1-2). La luce, quindi, diventa da subito espressione di quei pochi intervalli di serenità di cui l'uomo gode nella vita, prima di imbattersi in momenti oscuri, infatti, «anche il raggio più splendido / Ha per compagna un'ombra» (vv. 3-4) e anche nel cielo più sereno arriva un lampo che, risvegliando dal torpore il creato, «chiama alla vita del dì le cose» (v. 6) lasciando che soltanto il «savio» – il «filosofo», nella versione manoscritta – si accorga dei doni del creatore e della loro potenza («Tutto ragiona al savio / Dall'almo sole alla piccola fronda; / Né v'ha spregiata ed umile / Cosa che al suo pensier non sia feconda», vv. 13-16)[115].

Come spesso accade nella poesia di Torelli, a partire da astrazioni universali, si arriva a porre l'attenzione sul concreto, in questo caso sull'ombra proiettata dal faggio, vista come un insieme di «cerchietti tremuli» (v. 17) che se non vengono visti soltanto con gli occhi, ma anche ascoltati, possiedono una rilevante eloquenza. Dando voce a questi cerchietti tremuli, il poeta immagina che si rivolgano all'ingenua fanciulla:

> «Ombre e luce» – ti dicono –
> Avrai compagne al tuo mortal vïaggio;
> questa legge fatale un'ombra suscita
> ovunque splende un raggio (vv. 25-28)

Viene ripreso ancora e in modo esplicito il dualismo luce/ombra, che si ricollega ai motivi scapigliati, applicati però ad una legge accompagnata dall'aggettivo «fatale» (v. 27), che si rintraccia in molti versi di Torelli come a rappresentare l'ineluttabilità di un destino che non può essere cambiato, perché è già previsto che ovunque splenda un raggio arrivi immediatamente anche un'ombra ad oscurarlo. Queste ombre dimostrano anche come ogni atto della vita sia pervaso da un contrasto innato: alla luce dello sguardo pieno d'amore dell'amato, si contrappone l'ombra del dubbio sul volto della fanciulla incerta e se quell'uomo la ama e può renderla sua, quel giorno da tanto tempo aspettato, avrà l'ombra di un

poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano, Firenze, Tipografia di Federico Bencini, 1866, p. 19) che Torelli tenne presente soprattutto per le sue *Tradizioni albanesi*.

[115] Si faccia attenzione ad alcuni sintagmi che spesso Torelli riprende dal mondo classico e che dimostrano che nemmeno lui è rimasto indifferente a quel classicismo di fine Ottocento che trova in Carducci il suo massimo rappresentante. In questo caso l'«almo sole» (v. 14) ricorda: «Alme Sol, possis nihil urbe Roma visere maius» (ORAZIO, *Carmen Saeculare*).

«pudor virgineo» (v. 35) e il pianto di una madre che in questo caso non è proposto come pura tristezza, ma come commozione per le nozze della figlia.

La fanciulla attonita, si accorge che sta per sopraggiungere la sera e più l'ombra si allunga, più con i suoi cerchi cosparge la bella figura della donna, continuando a ricordarle che in lei risplende un'anima riflessa da un raggio divino, che si dileguerà così come si dilegua l'ombra al tramontar del sole, ma ciò che resta è sicuramente il conforto della virtù che mai l'abbandonerà, quindi non ha motivo di tormentarsi per il trascorrere della vita o per il dolore che incontrerà lungo il suo cammino («E svanirai così… Le care palpebre / Non inchinar dolente… È ver che mesta / Più bella sei… Confortati, / Ché la virtù che ti fa bella, resta!», vv. 61-64). Lasciando che la lirica si concluda in corrispondenza della fine della giornata e servendosi di tutta una tradizione che ricorda la poesia bucolica già a partire dal titolo, chiara reminiscenza della prima Ecloga virgiliana («Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi»), Torelli in questo caso fonde il classico con il moderno, recuperando il motivo dell'ombra del faggio dalla tradizione, ma arricchendola di una sfumatura quasi animata oltre che elemento centrale della poesia.

Il poeta diventerà poi davvero cantore dell'amore e della bellezza nella sua poesia *Il bacio più dolce*[116], in cui in tutta la sua *brevitas* condensa la descrizione della dolcezza «che non ha nome» (v. 4) di un bacio che un «labbro colpevole» (v. 1) posa sulla bocca dell'amata e sulle sue bionde chiome, che è come rapire alla vita degli angeli la più profonda ora di pace. Tuttavia, se il labbro dell'uomo – che può baciare quella donna – desterà invidia a tutti i mortali, baciarle una lacrima sarebbe una «voluttà che invidierebbe Iddio!» (v. 16).

Una lirica dedicata ai turbamenti provocati dall'amore è *Canto finlandese*[117] che, proiettandosi in un'ambientazione bucolica, si apre con l'immagine di una

[116] *Schegge*, p. 127. Questo componimento, costituito da quattro quartine di settenari ed endecasillabi alternati in rima ABCB, è diventato una celebre romanza, musicata da diversi compositori dopo la pubblicazione (Luigi Denza, Giovanni Bottesini, Gemmino Rajola, Sofia Properzi Acquaviva d'Aragona).

[117] Ivi, p. 35. Il componimento si presenta costituito da settenari ed endecasillabi e viene pubblicato già nel 1877 su «Rivista Minima» (19 agosto 1877, anno VII, n. 16, p. 246), ma anche in un lavoro teatrale, *Donne Antiche*. In questo testo, come spesso accade, Torelli con l'espediente del giullare che declama versi, presenta i suoi testi poetici: in questo caso si tratta dei versi del *Canto finlandese* (Cfr. A. TORELLI, *Donne Antiche*, in ID., *Teatro scelto*, cit., p. 618). Il testo trova un riscontro anche in una lettera di Vittoria Aganoor a Giacomo Zanella. Anche lei, come il Torelli con il Maffei, ha trovato un illustre lettore dei suoi versi che fosse disposto a correggerli: «[…] la novella le giuro che l'ho cominciata, ma alla lettura d'una poesia che mi mandava Torelli m'è sorto un pensiero in mente né ho avuto pace finché non riuscii a darvi forma. Non mi sgridi se la novella, poveretta, intanto non va innanzi e s'accontenti per ora di questo pensiero che ho intitolato *Canzone indiana*». (*Vittoria Aganoor a Giacomo Zanella*, Napoli, 1° luglio 1877), cfr. V. AGANOOR, *Lettere a Giacomo Zanella (1876-1888)*, cit., p. 45; e ancora qualche giorno dopo: «Caro professore, grazie mille volte delle correzioni; in quanto al pensiero come le ho detto non fu cercato nell'anima ma è sorto alla lettura d'un'altra poesia. Canzone indiana l'ho chiamata però (prego di crederlo) prima di porre in scena

fanciulla che, mentre è seduta sulla riva di un ruscello e ne agita le acque con i piedi, viene distratta da un uccello – usato, ancora una volta, dal poeta per avvicinare la natura e gli animali alle sofferenze degli uomini, come ne *Il fringuello accecato* – che le consiglia di stare attenta a non turbare l'acqua se vorrà vederci ancora il suo riflesso («Attenta, o giovinetta, / Che se turbi il ruscello – il ciel riflesso / Non si vedrà più in esso!», vv. 5-7). Questo rimprovero alla giovane ragazza sembra assurdo, soprattutto mentre ha gli occhi bagnati dal pianto, per un amore che le ha sconvolto l'anima. Lei stessa infatti redarguisce l'uccello per non le averle detto di fare attenzione anche quando l'ha vista con quel ragazzo («Ma quando un damo accanto / Tu mi vedesti un dì, perché di nulla / Non l'ammonisti allora?», vv. 13-15) che ha lasciato una ferita dentro la sua anima che, a differenza dell'acqua del ruscello che «ritornerà limpido ancora» (v. 12), non si placherà e «non più l'azzurro / Rifletterà del cielo» (vv. 20-21), ma «d'un velo / Sempre s'appannerà» (vv. 19-20).

Tuttavia, senza fermarsi a giudicare soltanto i comportamenti dell'uomo, il poeta si dedica anche allo studio dei caratteri di certe donne che danno importanza ai beni materiali senza curarsi dei veri sentimenti. Questa donna di cui Torelli parla nel sonetto *A Olinda*[118] incarna a pieno il sentire della borghesia del tempo, tesa alla logica utilitaristica e abituata ad aspettarsi atti concreti, per questo il poeta – se vorrà conquistare la donna – dovrà darle con la mano ciò che con l'anima egli disprezza («E al tuo sentir plebeo, nel mio presente / Quel che più spregia l'alma offre la mano», vv. 13-14): una ricchezza che vada oltre il suo semplice sentimento d'amore. Il pretesto per affrontare questa questione è dato dall'atto del poeta di donare ad Olinda un monile dorato, «che non volgare artista ha certo inciso» (v. 2), ma frutto di un gentile lavorio costato digiuni e veglie, mentre a lei «costa un sorriso» (v. 4) con il quale potrà ricambiare il gentile dono[119]. La esorta a prenderlo, perché è d'oro e l'amore, «com'è suo stile» (v. 5), alla vista dell'oro si rallegra nel viso, mentre lui, povero amante che ancora pensa di poter guadagnare l'amore della donna anche senza ricchezze materiali, si sente deriso, ma ormai il sentimento che prova nei suoi confronti è così grande da costringerlo ad offerte più preziose, perché se così non fosse il giudizio popolare potrebbe accusarlo di non provare affetto sincero:

> Ma ormai t'amo così che della mente
> Io più non t'offro un'opra; il volgo insano
> Dirìa di me: Sincero amor non sente! (vv. 9-11)

l'Imalaia e soltanto perché Torelli chiamava la sua Canzone Finlandese ed era infatti (così m'era parso) *freddina*» (*Vittoria Aganoor a Giacomo Zanella*, Napoli, 7 luglio 1877), cfr. Ivi, p. 47.

[118] Ivi, p. 37. Si tratta di un sonetto dallo schema ABAB ABAB CDC DCD.

[119] Il motivo del monile regalato che alla donna che lo riceve costa solo un sorriso, mentre costa fatica all'artigiano è presente anche nell'opera teatrale del Torelli, *Una corte del secolo XVII*.

Questa volta l'aggettivo «insano» non va caratterizzare l'anima del poeta – come si è potuto riscontrare in altri versi – ma diventa una proprietà della società, portando a compimento il processo di maturazione del poeta che riesce a procedere nel suo percorso ben ancorato ai propri ideali.

Si pone ancora su questa scia il monito che Torelli riversa nell'epigramma *Ad una fanciulla leggiera, sorella di una insensibile*[120], descrivendo altri due tipi di donne da cui tenersi a distanza, perché sono le più misere: la prima è la donna che nell'anima non nutre nessuna sua brama, nessuna «delle febbri sue» (v. 2); la seconda – ancora più misera – è «la fanciulla che sorride a due» (v. 4).

Nel *Canto carnascialesco*[121] – che ha per sottotitolo «Della mascherata dei cuochi» e per data il 1876, riporta anche nell'epigrafe il famoso proverbio «Di carnevale ogni scherzo vale – è intitolato così con un chiaro riferimento alla tradizione lirica del Quattrocento e sembra davvero realizzato per esser "cantato" nel momento di gioia legato al Carnevale, quando prevale l'invito a godere della vita e delle gioie dell'amore, invece, il poeta usa un parallelismo che collega il cuore ad una cucina in cui il cuoco indaffarato è l'amore, che si nutre del fuoco degli occhi delle donne, invitate ad accendere ogni fornello per preparare il cibo, così come fanno accendere anche i sentimenti negli uomini («Donne, munite voi del combustibile / Ogni fornello! Il core / È la cucina in cui l'opra più ferve, / E primo, sommo cuciniero è Amore!», vv. 12-15). Il cibo più dolce, infatti, non viene da nessun cuoco, per quanto «il ben condir l'intingolo» (v. 8) possa essere «l'arte più difficile» (vv. 8-10), ma dalle donne il cui sguardo ha già tante volte soddisfatto il digiuno del poeta, perché un «t'amo» (v. 22) detto da loro ha un tal sapore che, al paragone, rende grossolano e putrefatto ogni altro pasto. Sempre continuando a parlare per metafore, associando il desiderio di saziarsi con il cibo a quello di saziarsi con l'amore, il poeta cerca di ricordare che «la virtù più bella / É il non mangiare nell'altrui scodella» (vv. 29-30) e con un motto filosofico conclude: «Mangiare è nulla, / Saper nutrirsi è tutto!» (vv. 40-41).

L'ultimo componimento, inserito in questa sezione, già molto vicino allo stile della trattazione delle tradizioni popolari albanesi è *La Leggenda di Corradino*[122], che, per una scelta editoriale presenta il titolo riferito all'introduzione

[120] *Schegge*, p. 69. Si tratta di un epigramma composto da una quartina di settenari ed endecasillabi in rima ABCB.

[121] Ivi, p. 63. La lirica è composta da endecasillabi e settenari con una metrica che non segue uno schema preciso ma lascia spazio a rime alternate e, talvolta, baciate e irrelate.

[122] Ivi, p 16. Anche questo testo viene letto e apprezzato da Andrea Maffei: «*La luce e l'ombra, l'uccello accecato*, il *Corradino* sono creazioni meravigliose» (LP, ms. XV/23, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 1° ottobre 1877). Nell'introduzione Torelli spiega che questa leggenda gli è stata raccontata da quel «prete ottantenne», l'abate Brighenti, che nel 1866 aveva prestato soccorso a lui e ad altri volontari arruolati nel Reggimento Guide del capitano Spinola a Custoza, che il poeta ricorda con affetto anche undici anni dopo, nel momento in cui scrive, ripensando all'uomo che gli indica quel «salto dove quel povero Corradino fu tradito!», raccontando la sua vera storia, riportata da Torelli in versi di endecasillabi e settenari dal taglio narrativo e didascalico.

che l'accompagna e, a differenza delle altre poesie, non viene inserito però un titolo immediatamente precedente ai versi, che anche nell'indice vengono riportati con il semplice incipit «Di là dai monti, a noi vane difese».

Torelli, con l'inserimento di questo componimento nel suo volume, decide chiaramente di affrontare il un tema storico-letterario, cioè la leggenda di Corradino di Svevia – diffusamente trattata da diversi letterati, quali Antonio Caraccio (*Corradino*, tragedia del 1694), Francesco Mario Pagano (*Corradino*, tragedia del 1789) e Aleardo Aleardi (la figura di Corradino si ritrova ne *Il Monte Circello*, canto in endecasillabi sciolti del 1864) – ricostruendo tra realtà e finzione, da abile drammaturgo, con repentini cambi di scena, i momenti salienti di quella drammatica vicenda: L'addio di Corradino alla terra natale e a sua madre che non rivedrà mai più; l'attraversamento delle Alpi e il triste presagio di sventura; l'arrivo di Alardo di Valéry presso lo schieramento angioino e la battaglia di Tagliacozzo; la fuga e il ricovero presso la dimora di una fanciulla e del suo amato che per gelosia tradirà Corradino; l'uccisione di Corradino a Napoli.

Il poeta, dopo aver rievocato la Baviera, terra natia del protagonista di quest'opera, vista come gelida e triste, dove il suolo e il cielo «non dan colà verun profumo al fior» (v. 7), presenta Corradino di Svevia, il «giovinetto re di due corone» (v. 4), ripercorrendo velocemente ciò che era accaduto nei suoi primi anni, quando la madre, Elisabetta di Baviera gli raccontava di tutte le battaglie di cui era testimone la sua spada che, un tempo, era appartenuta ai suoi avi («La madre gli venia talor narrando / Le cento pugne in cui fe' prova il brando / Ch'ei cinge al fianco e fu degli avi un dì», vv. 10-12), accennando soltanto ciò che era accaduto in precedente: il destino scabroso toccato a Federico II ed al «genio ghibellino» (v. 16); la cattura di Enzo «il bel sire dalla chioma d'or» (v. 17); l'orgoglio guelfo che osteggia i progetti imperiali; l'usurpazione del trono da parte di Manfredi e l'ultimo giorno dell'infelice «nipote di Costanza imperatrice» (v. 23).

Come un romanzo di formazione, ma in versi, al centro della lirica si pone subito la figura di Corradino, cresciuto apprendendo a triste sorte del genio ghibellino e «quanto il guelfo orgoglio / Da gli avi più lontani ai nuovi eredi / Osteggiasse l'impero» (vv. 18-20), con lo scopo di vendicare lo «svevo augello» (v. 27), Corradino «rompe ogni indugio» (v. 28) e riceve da Dio come compagno un giovinetto nato come lui dal re, Federico I di Baden-Baden: «Questi è nero del crine e nei ha sguardi, / Quegli è di luci azzurre e chiome ha d'or; / Ma son fedeli entrambi e son gagliardi / Nell'armi e nell'amor» (vv. 32-35).

Deciso a compiere la sua missione, saluta sua madre dicendole che sarà soddisfatto soltanto «se l'Aquila discaccia il Fiordaliso» (v. 42), cioè il giglio, simbolo di Firenze, città guelfa e sebbene la donna maledica «il dì che al giovinetto / Degli avi suoi narrò» (vv. 45-46), comprende che ormai ogni sforzo di persuasione è vano e nonostante il triste presagio non può opporsi alla sua partenza («Ohimè, che al tuo partire, o mio Corrado, / S'opponga Iddio se non dovrai tornar!», vv. 47-48), riproponendo ancora una volta la figura della madre desolata, che «geme», per

la sorte funesta del figlio, come accadrà anche per gli eroi della tradizione albanese. Corradino, infatti, indossa la gloriosa armatura «dell'avo battagliero» (v. 52) e monta in sella al cavallo, dicendo addio ai soavi affetti, agli svaghi della sua fanciullezza e alla sua fortezza, sorridendo con la baldanza tipica dei giovani, anche se dentro di sé sente gelarsi il cuore, così che dalla sella si volge indietro a guardare la rocca natia che già si perde avvolta nelle ombre del cielo, cerca con lo sguardo sua madre e ad un balcone vede soltanto un velo agitato.

Successivamente, il poeta anticipa il destino funesto al giovane Corradino, messo in guarda dalla profezia di una sibilla, dalla quale vengono proferite parole schiette e rivelatrici che vorrebbero distogliere i due compagni dal loro scopo («Va, Federigo d'Austria, / Va, t'affretta, ritorci il tuo cammino; / E tu sì bello e incauto / Torna a tua madre… Torna, o Corradino!», vv. 75-78), considerando l'impresa già fallimentare e invitandoli quindi a tornare indietro perché già molti altri valorosi hanno attraversato le Alpi, «fidi o avversi al successor di Pietro» (v. 80) e non sono più tornati indietro. Tuttavia, Corradino, impavido, chiedendo alla «mercantessa d'augurii» (v. 83) di non infiacchire l'animo a lui e al suo compagno, continua la discesa e valica le Alpi, scendendo giù dai monti alla pianura e attirando lo sguardo desideroso di ogni fanciulla, mentre i menestrelli e i poeti cospargono «ai due gentili eroi» (v. 97) il sentiero di giostre e di canzoni.

A questo punto Torelli, dopo aver cambiato scenario, lasciando presagire una battaglia imminente, si sposta dalla parte degli angioini, raccontando che a Carlo d'Angiò, intanto, si è offerto un «cavalier dal bianco pelo» (v. 99), che per amore di Dio, al di fuori delle armi, ha rifiutato ogni cosa: quest'uomo è Alardo di Valéry che, «da la santa / Terra di Palestina» (vv. 112-113) è giunto nella piana di Tagliacozzo, intenzionato a battersi per la difesa del «vessil francese» (v. 116) e della sua fede guelfa («Io non sarò per lui nuovo campione: / Venuto all'ombra de' gran gigli d'oro, / Ne resto a le difese», vv. 117-119).

Dopo una descrizione della disposizione dell'esercito («[…] In fertilissima pianura, / Venner le schiere a fronte… Ivi le tende / Il vecchio Alardo alzò delle coorti / Più fiacche, e le più forti / Dietro raccolse al monte», vv. 121-125) e della figura di Carlo d'Angiò («Del regal serto ha cinto il suo cimiero, / E porta sullo scudo e la corazza / I tre gigli di Francia […]», vv. 129-133), si racconta di come «l'Aquila ghibellina» (v. 133) cammina e sventola altera incontro al Fiordaliso e ancora nel suo stendardo mostra le offese antiche rimaste invendicate, nella battaglia di Ceprano tra Manfredi e Carlo d'Angiò: «di Cepperan, là dove fu bugiardo / ciascun pugliese» (vv. 136-137)[123]. Con un movimento dinamico dei

[123] Questi versi costituiscono una chiara reminiscenza dantesca di *Inf.* XXVIII, vv.16-18: «a Ceperan, là dove fu bugiardo / ciascun Pugliese, e là da Tagliacozzo, / dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo». Sulla vicenda di *Cepperano*, Achille Torelli torna anche in *Donne Antiche*, nel momento in cui Ulrica dice che Antonello di Conversano è di esempio a molti giovani dell'epoca: «V'incanti, il cavalier senza paura / e senza scortesia, che, a Cepperano / stette di fronte a mille, unico fido / di re Manfredi [...] ma pur mi ferve in petto / giovanilmente un grido; a Dio l'innalzo: /

versi che ripercorre la velocità delle schiere (resa nei versi con l'anafora di «E già… […] E già», vv. 137 e 145), con una narrazione dai toni epici delle gesta eroiche della tradizione classica, con particolare attenzione a quella albanese, dalla quale, come si vedrà in seguito nello specifico, desume diversi elementi tipici della battaglia, come il levarsi della polvere nel campo che non fa ben distinguere i combattenti, la presenza del sangue misto alla terra, la velocità dei movimenti degli schieramenti e soprattutto una precisa descrizione drammatica della scena, a partire dal momento in cui allo squillo delle trombe le schiere si muovono all'assalto («[…] E già le trombe squillano, / Muovon le schiere ad azzuffarsi, ed alto / Suona il comando e l'impeto / Dei corridori e l'urlo dell'assalto», vv. 137-140) fino a quando, pur sembrando vicina la vittoria dei ghibellini, l'«Angioino… fulmineo / Piomba… e senz'arme vince» (vv. 151-152), costringendo Corradino e il suo fedele compagno alla fuga («E tu premi le lagrime, / Vinto Corrado, e la vergogna in core; / Togli le briglie, sprona, sferza, involati, / Che la tua stella muore!», vv. 157-160).

La coppia «in abiti mentiti e fuggitiva» (v. 166) raggiunge le rive del «vil torrente» che divide la «gentile contrada» (v. 164) in «due stranieri infausti limiti» (v. 163): il suolo dei pontefici (lo Stato della Chiesa) e «l'alpestre pugliese ultima rada» (il Regno di Napoli). Qui riusciranno a mettersi in salvo soltanto grazie all'aiuto del traghettatore Bruno e della «pietà che nacque» (v. 181) nel cuore della sua compagna, Nelda, che gli sussurra la sua intenzione di voler dar ricovero a quei due visi pallidi, stremati dal cammino («Va, mio Bruno, t'affretta; / Forse… al loro paese / Una fanciulla, come me, li aspetta / […] Bruno diam lor ricovero; / La bufera s'avanza, il cielo è nero», vv. 178-180; vv. 200-201).

Nella narrazione di questo episodio, che diventerà saliente per lo svolgimento di tutta la vicenda si nota che lo sguardo del poeta si sofferma a focalizzare solo la descrizione degli atti di Corradino – facendo dimenticare della presenza del suo compagno, che pure resta con lui nell'umile dimora del nocchiero – che quando scende la notte – descritta con l'aggettivo «pietosa» (v. 210), già usato per indicare l'atteggiamento della fanciulla, che qui sta a creare un collegamento tra i due elementi detonatori della sciagurata vicenda –, nel suo riposo tormentato rivede «nei richiusi suoi convulsi sguardi» (v. 207), un continuo cozzare «di cavalli, si spade e di stendardi» (v. 209), come se la battaglia continuasse. Al riposo tormentato del giovane si contrappone l'attrazione e la curiosità provate dalla fanciulla verso quel giovane, descritto con una reminiscenza dantesca come «biondo era bello e di gentile aspetto» (v. 214), che continua a dormire mentre lei si china per dargli un bacio, inconsapevole della presenza di Bruno, che intanto giura di vendicarsi e ciò sarà la causa della morte di Corradino: «Testimon m'è Iddio / Ch'io non volea tradir!» (vv. 226-227), con questa frase il poeta rivela che

Vive, di là dai monti, ultimo Svevo / un giovinetto, re di due corone… / che l'Aquila discacci il Fiordaliso! / Di certo io nol vedrò; ma voi… lo spero!» (vd. A. TORELLI, *Donne Antiche*, in ID., *Teatro scelto*, cit., p. 616).

sarà proprio Bruno a denunciare il giovane che si sta rifugiando presso di lui, spinto dalla gelosia per ciò che ha appena visto. L'indomani il giovane non è più lì, infatti, la fanciulla di cui finalmente si rivela il nome, Nelda, scopre dalle parole del suo compagno che lo straniero è già lontano da lei, utilizzando il modo ironico le stesse parole di cui si era avvalsa la donna per impietosirlo e convincerlo ad aiutarlo («Una fanciulla forse al suo paese, / Una fanciulla, come te, lo aspetta!», vv. 245-246), prima di comunicarle che anche loro due dovranno affrontare un viaggio molto presto, senza dare notizia della meta: «[…] E prenderem vïaggio / Noi pure, o Nelda, a una bella contrada; / Il Signor dell'Astura un suo messaggio / Vuol che a portarvi io vada…» (vv. 248-250).

Cambiando nuovamente scena, il poeta apre il sipario sulla sua cara «Gaia Partenope, dolce Sirena» (v. 251), dove la folla ode un bando di morte e, con un sordo fremito, come «la convulsa onda del mare», si agita, rumoreggia, ripete un nome sommessamente, poi scompare piano, finché il prigioniero, che adesso geme ripensando ai felici giorni della sua gioventù, interrotti dalla triste profezia non ascoltata («Quanti gagliardi / Discender vidi e non tornare indietro!», vv. 283-284), sarà giustiziato alla presenza del popolo, e soprattutto alla presenza di Bruno, che ora ottiene la sua vendetta, tenendo per mano quell'unica anima gentile che prova dispiacere per i due, imponendole di assistere al tremendo spettacolo dal momento che «un figliuol di re che ascende il palco / Non si vede ad ogn'ora!» (vv. 314-315), ma lei, non appena vede la scena, emette un grido e sviene.

In un'ipotesi di individuazione di un percorso tematico nella poesia di Torelli, questa sezione sembra essere la più variegata, per temi e per forme, ma non per questo meno omogenea. Quello che emerge chiaramente è lo scopo etico che si riscontra nei versi del poeta napoletano il quale, così come nel suo teatro, cerca di definire i personaggi come veri "tipi", mettendo in evidenza alcuni caratteri rintracciabili nella società del tempo, condannandoli il più delle volte. I personaggi che si muovono in questi versi sono personaggi veri, a volte proiezioni di stati personali dell'autore, ma mai inventati, anche quando vengono collocati in luoghi surreali. Su questa scia, anche i temi nascondono motivi spiccatamente autobiografici: come non rivedere il rapporto che Torelli ha con la madre nelle sue riflessioni mentre lascia Milano e come ignorare la condizione della madre che geme per la sorte del figlio che si ritrova anche in Elisabetta di Baviera alla partenza di Corradino? Lo stesso discorso ovviamente può essere svolto per diversi argomenti che Torelli ripropone, sempre in modo calzante, nei suoi versi, muovendosi tra leggenda e realtà, rivolgendo un'attenzione particolare al suo tempo, insegnando al lettore a ritrovare nelle parole sospese un fondo di verità.

IV.3.3. Tra storia e leggenda: le *Tradizioni popolari albanesi*

Questa terza sezione, a partire dalla lettura delle leggende popolari albanesi inserite in *Schegge*, indaga l'importanza della diffusione dei canti popolari nel

processo di costruzione e difesa identitaria che si verifica nell'Ottocento, nel momento in cui, sulla scia del forte risveglio della coscienza nazionale di quei popoli che lottano per ottenere l'indipendenza nazionale, nasce anche una nuova cultura letteraria di ispirazione romantica che è espressione del recupero di una precisa identità, attribuendo ai canti popolari anche la capacità di fornire notizie storiche precise sullo sviluppo delle vicende nazionali[124].

Verso la metà del secolo, diffusosi più ampiamente l'interesse per la poesia popolare e diventati sempre più diretti i contatti con l'esperienza culturale europea, accanto all'elemento idilliaco già presente in questi componimenti, si ha l'apparizione di atteggiamenti più realistici che fanno sì che, nel momento in cui giunge a compimento il mito romantico della poesia popolare, cominciano a delinearsi anche i caratteri della nuova filologia positiva e documentaria, anche grazie all'ausilio di «masse imponenti di documenti giudicate indispensabili per affrontare costruzioni storiche definitive», che includono canti popolari, fiabe, forme drammatiche, superstizioni, miti e leggende[125]. Per circoscrivere il contesto di produzione di questi canti popolari – che pure interessano, in modo diverso tutte le letterature europee – sarà utile restare nell'ambito della penisola balcanica, sottolineando che in quegli stessi anni si diffonde un nuovo filellenismo che nasce dall'appoggio alla rivolta contro il dominio ottomano e trova un decisivo sostegno tra i letterati italiani, molti dei quali stabiliscono un parallelismo tra il Risorgimento greco e quello italiano. Tra gli aspetti più notevoli del filellenismo ottocentesco vi è proprio l'interesse per la poesia popolare della Grecia moderna, a partire dalla raccolta di Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne* (1824-25) e l'opera di Niccolò Tommaseo *Canti popolari toscani corsi, illirici e greci* del 1842, passando per le riflessioni contenute nella *Storia Universale* e nella *Storia di Cento anni* di Cantù, in cui Nievo trova la principale fonte storiografica prima di arrivare alla sua traduzione dei *Canti popolari della Grecia moderna* dall'originale francese di Marino Vretos (1859)[126].

Questi sono gli esempi che ha a disposizione Achille Torelli, discendente dei Turiello albanesi venuti in Italia con lo Scanderbeg[127] intorno al Quattrocento, quando si dedica alla narrazione delle leggende albanesi, affermando: «Mi è dolce ricordare la mia origine, il vecchio nome della mia casa Turielh (come si legge in quelle rapsodie), il mio borgo, e i miei paesani, la cui fibra *tiene ancor del monte e*

[124] *La poesia popolare*, Storia della critica diretta da G. Petronio, Palermo, Palumbo, 1925, p. 22.

[125] Ivi, p. 45 e vd. anche G. B. BRONZINI, *Nota retrospettiva sulla poesia popolare: dal mito del buon selvaggio al mito romantico*, «Lares», v. 39, n. 1, 1973, pp. 69-75.

[126] Vd. R. GIULIO, *Nievo: il "romanzo ellenico" delle* Confessioni, in *Sotto il segno di Athena, L'Ellade eroica tra mito e storia nella letteratura italiana*, Salerno, Edisud, 2008, pp. 282-298.

[127] Il nome del famoso condottiero albanese, poiché presenta molte oscillazioni nella trascrizione, verrà riportato ovunque nel testo come Scanderbeg, lasciando la variante Skanderbeg (molto più vicina alla pronuncia albanese) soltanto quando si tratta di lasciare la forma originaria di un testo virgolettato, come capiterà in seguito con gli articoli di Torelli, che spesso predilige la seconda forma qui citata.

del macigno»[128]. Inoltre, Achille – come già il padre – viene considerato personaggio di spicco tra gli albanesi in Italia a tal punto da essere indicato come l'unico che poteva parlare delle loro tradizioni e dei loro costumi:

> Nessuno meglio del venerando scrittore, che è un italo-albanese, poteva parlare degli albanesi. Da grande artista e con vivacità e un calore che testimoniano di una giovinezza non estinta dagli anni, egli narra le belle imprese, le superbe tradizioni belliche e di forte poesia di quel popolo di soldati e di poeti che è l'albanese. In ultimo, il Torelli riproduce per intero una sua tradizione di una stupenda leggenda che è considerata il capolavoro delle canzoni albanesi[129].

Nelle cinque poesie presente nella sezione, infatti, Torelli mette in versi leggende e tradizioni popolari che gli sono state tramandate attraverso una tradizione che, in forma orale o scritta, «ha reso possibile la conservazione della grande ricchezza spirituale ereditata dalla patria d'origine albanese», grazie alla quale gli appartenenti alla comunità arbëreshë «sono riusciti ad opporsi all'influenza e all'assimilazione italiana e ad evitare l'estinzione come "ethnos"»[130], «con un linguaggio povero ma enfatico», che «nuota tra metafore, immagini, paragoni», diventando una vera «pittura della terra d'Albania, de'

---

[128] *Schegge*, p. 77.

[129] *Gli Albanesi*, «Corriere della Sera», 7 febbraio 1913. Successivamente viene scelto come delegato degli italo-albanesi per recare omaggio al principe Guglielmo di Wied che, dopo la riconosciuta indipendenza dell'Albania dall'Impero Ottomano, assume il pieno potere sul nuovo Principato. Queste notizie vengono fornite anche dalla stampa dell'epoca: «Brindisi, 5 marzo notte. La Commissione italo-albanese […] incaricata di recare l'omaggio degli italo-albanesi d'Italia al Principe di Wied, è partita stanotte da Durazzo sul piroscafo *Epiro*. Il testo della pergamena da offrirsi al nuovo Sovrano d'Albania, dettato da Achille Torelli, dice: "Ave, Guglielmo di Wied, nipote del taciturno liberatore di Fiandra. In te, desiderato Signore dell'Albania, i discesi dai guerrieri Skanderbeg emigrati in Italia, la speranza e l'onore della redenta madre Patria salutano» (*L'omaggio degli italo-albanesi*, «Corriere della Sera», 6 marzo 1914) e «Napoli, 5 marzo, matt. Sono partiti oggi per Brindisi e Durazzo i delegati delle colonie italo-albanesi incaricati di presentare al primo sovrano di Albania, Guglielmo di Wied, l'omaggio delle Colonie e una pergamena con l'epigrafe, dettata da Achille Torelli. All'appello del Comitato di Napoli per questa manifestazione hanno aderito le colonie di tutte le regioni d'Italia. Achille Torelli, per la sua tarda età, è rappresentato dal nipote Pirola Torelli. Accompagna la missione il maestro di musica Nardelli, autore dell'inno a Guglielmo di Wied. I gitanti saranno accompagnati dal professore Chinigò, conoscitore profondo dell'Albania e delle cose albanesi. I delegati, ai quali si uniranno a Brindisi tutti gli italo-albanesi desiderosi di rivedere la patria, visiteranno Tirana, Kroja, Scutari ed altri centri dell'interno» (STEFANI, *L'omaggio degli italo-albanesi al primo Sovrano d'Albania*, «Corriere della Sera», 5 marzo 1914).

[130] Vd. A. MARCHIANÒ, *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*, Avellino, Sinestesie, 2014, che a p. 20 riporta la seguente citazione di A. N. BERISHA, *L'importanza della letteratura arbëreshe per la conservazione e l'arricchimento della sua cultura*, in *Studio antropologico della comunità arbëreshe della comunità di Torino*, a cura di A. Tagarelli, Torino, Edizione LibrAre, 2004, pp. 36-37.

costumi di quel popolo, delle sue credenze»[131]. A questo proposito, eminenti esperti della letteratura albanese[132], come Alberto Straticò e Vincenzo Dorsa, che Torelli terrà presente e citerà con fonti alla base della sua indagine e della trasposizione dei suoi canti, concordano nell'affermare che questa letteratura se da un lato è davvero povera di fonti scritte (tale situazione viene attribuita al fatto che gli Albanesi sono stati sempre presi da guerre continue e hanno vissuto a lungo una vita nomade, dedicandosi molto poco ad attività intellettuali), dall'altro compensa questa mancanza con una vastissima tradizione orale, consistente in leggende e canti popolari, che, come affermato in precedenza, si rivelano importanti anche per uno studio antropologico: «Tali canti, sia che abbiano a soggetto l'amore sia che ci rivelino i sentimenti domestici, sia che esaltino il valore de' guerrieri e ci mostrino l'odio contro il turco efferato, sia, infine, che mandino il mesto saluto alla patria lontana, ci appalesano ampiamente l'indole, i costumi e le gesta del popolo albanese»[133].

Si comprende bene quindi che chi studia questi canti e «osserva di qual velo candidissimo in essi si soglia rivestire l'amore, quanto teneri e delicati siano i rapporti tra i componenti la famiglia, quanto siano grandi l'amore di patria, il nobile desiderio di emergere per valore e l'altera fiducia che gli Albanesi hanno in se stessi, tanto che, vinti più volte, non furono mai domi»[134] riconoscerà da tali indizi l'origine gloriosa del popolo albanese.

Per quel che riguarda la struttura dei canti della tradizione, questa sembrerebbe «mancante d'ogni elaborazione letteraria» e resta tale «perché sulla poesia popolare albanese non esercitò influsso alcuno, come avvenne in altre nazioni, la vicinanza della poesia colta, che si può dire non sia mai esistita tra gli Albanesi, nonostante i recenti tentativi di alcuni scrittori»[135]. Inoltre, quasi tutti i canti della tradizione hanno forma narrativa, in cui il racconto, interrotto spesso da un dialogo, procede rapido, senza digressioni ed espone in linguaggio concitato la vicenda, per poi avviarsi subito alla conclusione. In questo caso, si avverte una manifestazione semplice e naturale dei pensieri, degli affetti sinceri e potenti che colpiscono maggiormente il cuore e la fantasia insieme alle immagini ed ai paragoni sublimi derivati dalla natura circostante, con un «carattere di sincerità, ch'è il pregio principale de' canti popolari albanesi, e che contribuisce più di ogni altra dote e renderli tanto efficaci», mostrando «meglio di qualunque precetto, come l'arte moderna possa avere un'espressione più semplice e più schietta del sentimento», infatti

[131] V. DORSA, *Natura e principi grammaticali della Lingua degli Albanesi. Poesia popolare*, in *Sugli Albanesi. Ricerche e pensieri di Vincenzo Dorsa*, Napoli, Tipografia Trani, 1847, pp. 123-130.
[132] Sulla letteratura albanese in Italia cfr. A. BOGARO, *Le altre letterature*, in *Letterature nascoste. Storia della scrittura e degli autori in lingua minoritaria in Italia*, Roma, Carocci, 2010, p. 173.
[133] A. STRATICÒ, *Canti popolari*, in *Manuale di Letteratura albanese*, Milano, Hoepli, 1896, p. 58.
[134] Ibidem.
[135] Ivi, p. 59.

> Vediamo personificati oggetti senza vita, sì che la polvere d'una tomba diventa un uomo, il coperchio di quella un cavallo, la Morte annunzia direttamente la prossima fine a Scanderbeg, o, al contrario, un giovane morto diventa un cipresso e una giovine una vite bianca; o vediamo attribuita la parola ed animali, sì che la rondine predice il futuro, due uccelli parlano tra loro, un altro parla ad un vecchio, un cavallo va ad annunziare la morte gloriosa in battaglia del proprio cavaliere alla vedovata signora; o vediamo, infine, misteriosamente espressi pregiudizi, superstizioni, presentimenti d'una ingenuità primitiva. Talvolta, nei momenti di grande commozione, abbondano le esclamazioni e le apostrofi, e, con biblica sublimità, si chiama partecipe del proprio sentimento tutta la natura: il sole, la luna, le stelle, il mare, i campi, splendono, ridono, s'oscurano, s'agitano, secondo gli affetti che muovono il cuore del poeta: la terra si scuote, i monti si spaccano, le case si sprofondano, all'annunzio d'una grave sciagura[136].

Elemento detonatore della forza espressiva di ogni canto è dunque un sentimento reale che talvolta si fonde con il meraviglioso e il soprannaturale, rendendo pertinente la classificazione di questi canti che fornisce Vincenzo Dorsa, suddividendoli essenzialmente in due distinte categorie che elabora tenendo presente le diverse epoche di composizione: «alcuni ritraggono i fatti ordinari della vita ed abbondano di quella varietà di scene che si veggono ed impressionano quando non è uno solo il pensiero che a sé concentri il mondo e le azioni degli uomini, quando l'anima è in calma e si diffonde in ogni oggetto qualsiasi di che si vegga d'innanzi» e «altri poi sono la espressione di un'epoca agitata, epoca di guerra, di contrasti, di difese, di eroismo». I primi vengono fatti risalire all'epoca bizantina, i secondi al periodo guerriero di Scanderbeg – eroe che «continua ad essere benedetto» per le gesta compiute tra storia e leggenda, il cui nome richiama gli albanesi agli ideali di gloria e di valore[137] – fino alla totale caduta di quelle terre sotto «la sciabola del Turco»[138]. Soltanto partendo da queste premesse si può comprendere e approfondire la rielaborazione che Achille Torelli fa di questi canti, considerate «bellissime parafrasi», «tali però da farne delle novelle artistiche affatto nuove, non da riprodurre fedelmente l'originale e nemmeno la fisionomia dell'originale»[139].

Nel presentare le sue canzoni popolari, Achille Torelli le introduce con poche righe in prosa che ricordano la sua discendenza fiera da quell'eroico principe Giorgio Castriota Scanderbeg che quattro secoli prima aveva tratto in salvo il popolo albanese, difendendolo dai Turchi e aiutandolo infine ad emigrare nell'Italia meridionale. Torelli, in questa breve prefazione, fornisce anche indicazioni precise

[136] Ivi, p. 60.

[137] A. STRATICÒ, *Manuale di Letteratura albanese*, cit., pp. 124-126.

[138] V. DORSA, *Sugli Albanesi. Ricerche e pensieri di Vincenzo Dorsa*, cit., p. 122.

[139] D. DE GRAZIA, *Canti popolari albanesi tradizionali nel Mezzogiorno d'Italia*, Noto, Zammit, 1889, p. 76.

sulle sue fonti, specificando che «le rapsodie che narrano di quella guerra sono state raccolte in un poema albanese e pubblicate nel 1866, a Firenze, per cura del De Rada e di Niccolò Jeno dei Coronei», che a quell'altezza ha già narrato le vicende alterne di quella «gente guerriera, e sventurata, che ha la coscienza del proprio risorgimento»[140]. Altre indicazioni si possono poi ottenere dall'articolo che lo stesso Torelli pubblica sulle pagine de «La Lettura» del 1° febbraio 1913 dal titolo *Albanesi: un popolo di poeti e soldati*[141], in cui lo scrittore, prima di tracciare un profilo culturale e antropologico di quella comunità, comincia da un l'excursus storico-etnografico sugli abitanti dell'Albania, a partire dalle testimoniante offerte da Ugo Foscolo e dalle opere di Giovanni Berchet sulla narrazione degli eventi e della cessione di Parga[142].

Smentendo l'affermazione di Foscolo che ritiene la popolazione albanese lontana dalla civiltà, Torelli ne ripercorre le vicende storiche fino ad avvalersi delle fonti di Polibio e Plutarco. Mentre il primo considera gli albanesi «nemici del genere umano», forse proprio a causa della loro indomabile indole[143]; il secondo, rintraccia nella loro inadeguatezza al vivere civile, il motivo per cui i Romani nel conquistarli, facendo buon viso a cattivo gioco, hanno lasciato che restassero sulle loro montagne senza mescolarsi al loro modo di vivere. Torelli però, pur accettando tutti questi giudizi, ribatte contro quello che ne ha dato il poeta di Zante:

---

[140] G. DE RADA, N. J. DE' CORONEI, *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, cit., p. 8.

[141] L'articolo viene pubblicato nel momento in cui raggiunta la sua indipendenza l'Albania suscita curiosità e interesse nei Paesi circostanti. L'inserto di Achille Torelli sul «Corriere della Sera» viene infatti anticipato da una breve riflessione in cui si legge: «Poche volte, come in questi giorni, gli albanesi hanno tenuto desta l'attenzione del mondo sulla loro sorte, ancora incerta ed aspramente dibattuta. Ma questa attenzione, oggi vivissima, non vuol dire che generalmente tutto, o almeno molto, si sappia intorno alle origini, alle tradizioni, alle vicende politiche e militari del popolo albanese. Molti, di questa generosa stirpe, conoscono appena il nome. E giunge quindi opportuno un caldo, superbo articolo che è nel fascicolo di febbraio della Lettura, e porta una firma illustre: Achille Torelli […]» (*Gli Albanesi,* «Corriere della Sera», 7 febbraio 1913).

[142] Foscolo pubblica *On Parga* per «The Edinburgh Review» nel 1819 e contemporaneamente l'opera più ampia, *Narrative of Events*, la narrazione degli eventi e della cessione di Parga, cfr. R. GIULIO, *Nievo: il "romanzo ellenico" delle* Confessioni, in *Sotto il segno di Athena. L'Ellade eroica tra mito e storia nella letteratura italiana*, cit., pp. 282-298 e EAD., *Destino individuale e tragedia nazionale: Foscolo esule in Inghilterra*, in *«Di te pensando, / a palpitar mi sveglio». Dittici letterari da Alfieri a Gadda*, Salerno, Edisud, 2018, pp. 41-63. La storia delle luttuose vicissitudini di Parga viene ripresa poi da Giovanni Berchet in G. BERCHET, *I profughi di Parga*, Parigi, Didot, 1823.

[143] Per questa osservazione cfr. anche Cfr. U. FOSCOLO, *Narrazione delle fortune e della cessione di Parga*, terza edizione a cura di F. Guardione, Palermo, Arti Grafiche Francesco Sanzo, 1927, p. 18. «[L'Albania] è una regione traversata per ogni dove da erte montagne, le quali a un tempo la circondano e difendono per ogni lato, tranne in quello che è bagnato dal mare; e anche quivi la spiaggia è ripida e scogliosa. Gli abitanti da tremila anni non sono stati mai né inciviliti né soggiogati. […] L'indole loro, che non hanno mai domata né impero di legge né influenza d'incivilimento, ha persuaso Polibio a considerarli come "nemici del genere umano" […]».

> Foscolo conclude: «Non hanno mai prodotto uno scrittore, un poeta!»[144]. E qui ha torto, perché invece è tutto un popolo di poeti che pose e pone in canzoni le sue gesta, i suoi tripudi, i suoi lutti. Nessun loro scrittore ci è noto perché le innumerevoli loro canzoni, affatto popolari, non furono mai scritte, ma affidate unicamente alla tradizione, e particolarmente alle donne, che, anche adesso nelle nostre province, di madre in figlia, se le trasmettono cantando durante i lavori campestri o casalinghi.

Successivamente fornisce non si esime dal fornire indicazioni bibliografiche sul linguaggio di questi poeti che sembrava non avere né alfabeto né grammatica, fino alla metà del Settecento, quando «il Dorsa, il Basile, il Jeno De' Coronei e il dottissimo De Rada» hanno cominciato a pubblicare alcuni loro studi albanesi, fino ad arrivare agli anni a lui contemporanei in cui vengono diffuse alcune conferenze di Francesco Chinigò, un poema di Mantica sullo Scanderbeg e dei versi albanesi del professore Giuseppe Scirò.

L'opera di tutti questi studiosi e di altri è stata quindi alla base dei suoi componimenti che non sono certo frutto soltanto di una trasmissione orale da lui recepita. È lo stesso Torelli a sostenere che, in quel momento, probabilmente le antiche canzoni popolari albanesi – e particolarmente quelle contro «il cane Turco» – sono più note nelle "colonie" che nella madrepatria, sia a causa delle migrazioni nell'Itala meridionale sia perché ormai in Albania la maggioranza è costituita da musulmani e non ha piacere nel ricordarsi con tali appellativi. Torelli, parlando ancora del linguaggio, si meraviglia del fatto che esso, pur essendo stato affidato soltanto all'uso e ad una trasmissione orale, abbia mantenuto intatte le sue caratteristiche, perché «quando un idioma non è scritto e fermato dalla stampa e difeso nella sua purità dai letterati, patisce più che altri mai l'azione delle lingue straniere».

L'autore passa poi con disinvoltura da questioni linguistiche ad altre filologiche, senza tralasciare l'archeologia e riferimenti precisi ad altre letterature, ponendo sempre in rilievo la libertà del popolo albanese, che nessun conquistatore è riuscito mai davvero a soggiogare, a togliere «alla libertà delle loro montagne», così come nessuna «influenza d'idioma straniero toglierà mai al loro linguaggio il lirismo delle loro canzoni»[145]. Se è vero – come afferma Torelli – che «il popolo quando non gli fanno delle canzoni se le fa da sé» è di estrema importanza riferirsi a queste liriche per una ricostruzione delle vicende tormentate che ha dovuto subire questo popolo e che sono confluite in canzoni «liriche tutte e non mai satiriche», trattandosi spesso di reali malvagità commesse dal «cane Turco» ai danni del

[144] Cfr. U. FOSCOLO, *Narrazione delle fortune e della cessione di Parga*, cit., p. 21: «Gli Albanesi al pari de' loro vicini di Etolia e Tessaglia non hanno mai prodotto un solo scrittore; e fra coloro che hanno divulgato per la Grecia i tesori delle umane conoscenze, non un solo poeta, non un filosofo, non un artista si sa che appartenesse all'Albania. Nessuno, fuorché gli autori stranieri, ha mai parlato dell'Albania […]».

[145] Cfr. A. TORELLI, *Albanesi: un popolo di poeti e soldati*, «La Lettura», 1° febbraio 1913, p. 149.

popolo albanese, finché non giunge Giorgio Scanderbeg a nutrire la speranza degli oppressi. Proprio per elogiare la sua figura e rendere l'idea che gli albanesi hanno avuto di questo condottiero, Torelli cita numerosi riferimenti alle sue imprese, dando dimostrazione di avere una certa conoscenza delle opere riguardanti la storia del suo Paese d'origine.

Alla fine di un excursus sul percorso eroico dello Scanderbeg, salutato «come un liberatore che va avvicinandosi, di cui si ode il suono dei passi prima che egli sia veduto comparire»[146], a metà tra storia e leggenda, e dopo aver tributato i dovuti onori all'eroe dalla sua terra, Torelli loda anche le virtù morali del suo popolo, decidendo di farlo proprio attraverso i versi delle cinque liriche presenti nella sezione di *Schegge* intitolata *Tradizioni popolari albanesi*[147].

GLI ALBANESI

UN POPOLO DI POETI E SOLDATI

Questo articolo porta una forma illustre, quella di Achille Torelli che diede al teatro italiano alcuni capilavori. Il commediografo insigne appartiene a quella eletta e generosa schiatta italo-albanese della quale tanto s'è parlato in quest'anno. Ci è sembrato interessante che dell'Albania e degli italo-albanesi scrivesse sulla «Lettura» questo nobile scrittore cantato, al quale un tanto rispettoso amore degli italiani.

Ugo Foscolo, nella sua *Narrazione delle fortune e della cessione di Parga* (veggasi Berchet: *I profughi di Parga*), dice degli abitanti dell'Albania che, da tremila anni, non sono mai stati nè inciviliti nè soggiogati: egli ha torto per metà, perchè sotto Pirro furono abbastanza inciviliti; ha ragione d'altra parte perchè davvero mai si lasciarono soggiogare del tutto; solo quelli delle pianure, mordendo il freno, si piegarono alquanto al dominio straniero; ma quelli delle montagne (e l'Albania è tutta sparsa d'asprissimi monti) non ebbero mai padroni. E Foscolo, eruditissimo delle vicende di quei luoghi perchè nato a Zante nell'isole Jonie, soggiunge: I primi figli di codesti antichi avventurieri trovavansi all'assedio di Troja *nelle invincibili legioni di Achille*... E da quel tempo il nome di Achille è comunissimo fra gli Albanesi ed è tale ancora fra noi italo-albanesi. L'indole loro non mai doma nè da impero di leggi nè da virtù d'incivilimento, persuase Polibio a considerarli niente meno per *nemici del genere umano*. Flaminio ci si mise d'impegno a renderli soldati disciplinati, ma si travagliò in opera vana (vi riuscì solo più tardi Skanderbegh) e li *abbandonò a sè stessi*.

Plutarco ce li presenta per una gente che non eleggevasi neanche magistrati, non ristava mai dalle ribellioni e dalle guerre; tanto che perfino i Romani, facendo buon viso a cattiva ventura, si appagarono di tenerli come imprigionati nelle loro montagne. Foscolo conclude: « Non hanno mai prodotto uno scrittore, un poeta! ». E qui ha torto, perchè invece è tutto un popolo di poeti, che pose e pone in canzoni le sue gesta, i suoi tripudi, i suoi lutti. Nessun loro scrittore ci è noto perchè le innumerevoli loro canzoni, affatto popolari, non furono mai scritte, ma affidate unicamente alla tradizione, e particolarmente alle donne, che, anche adesso nelle nostre province, di madre in figlia, se le trasmettono cantando durante i lavori campestri o casalinghi. Il loro linguaggio non ebbe alfabeto, nè grammatica fino alla metà del secolo scorso quando il Dorsa, il Basile, il Jeno de Coronei, il dottissimo de Rada pubblicarono per le stampe i loro studi albanesi; solo in questi ultimi anni Francesco Chinigò rese pubbliche le sue belle conferenze; il rimpianto Mantica il suo poema su Skanderbegh; e i suoi veri albanesi Giuseppe Schirò, professore nel nostro Istituto Orientale, discendente dai Signori di Nauplia, e, quel che più vale, nobile e colto ingegno di poeta e di scienziato. Le antiche canzoni popolari della madre patria, e particolarmente quelle contro *il cane Turco*, sono più vive nelle nostre colonie che in Albania, e se ne intende il perchè: ivi, i musulmani, oramai in grande maggioranza, non tengono certo ad onorarsi del qualificativo di *cani*. Ed è strano, stranissimo che un linguaggio affidato unicamente all'uso e alla tradizione si sia mantenuto incorrotto: quando un idioma non è scritto e fermato dalla stampa e difeso nella sua purità dai letterati, patisce più che altri mai l'azione delle lingue straniere. Si chiamarono forse Pelasgi gli albanesi perchè le loro tribù andavano errando come stormi di cicogne? — In greco *pelargoi*: cicogne. — Ma lasciatemi rifuggire dalle erudizioncelle che ogni arfasatto è buono a raccogliere. Il pretto erudito è più vicino alla bestia di quello che si crede e il poeta più prossimo a Dio di quanto si suppone. Alla meno peggio vorrei essere un erudito, nello stile, svelto come un uccello! — *Quand même l'oiseau marche on sent qu'il a des ailes!* — E noi poeti drammatici rammentiamo forse meglio degli altri che

FIGURA DI ACHILLE (*Fot. cav. C. Labarbera*).

COSTUME DELLE POPOLANE ITALO-ALBANESI DELLE PROVINCE AL DI LÀ DEL FARO.

COSTUME DI POPOLANE ITALO-ALBANESI, DELLE PROVINCE AL DI QUA DEL FARO.

COSTUME DI POPOLANE ITALO-ALBANESI, DELLE PROVINCE AL DI LÀ DEL FARO.

FIGURA 12. DETTAGLIO DELLA PRIMA PAGINA DELL'ARTICOLO DI TORELLI APPARSO SU «LA LETTURA» NEL 1913

[146] Ivi, pp. 150-151.

[147] Le tradizioni popolari albanesi qui proposte da Torelli costituiscono un insieme di cinque poesie numerate dal poeta con numeri romani: *La leggenda del rio*, *La fede di Costanzo*, *Zaffira*, *Nella* e *Carmelita*. Queste poesie, prima ancora che in *Schegge*, furono pubblicate in A. TORELLI, *Tradizioni Albanesi*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere e arti», vol. XXIX, 1875, pp. 188-196 e vol. XXX, 1875, pp. 173-183, con qualche variazione relativa ai versi, ai titoli e alla sequenza in cui vengono presentati. Si rintracciano, quindi, nel vol. XXIX *La leggenda del rio*, *La fede di Costanzo*, *La fede di Zaffira* e nel vol. XXX – invertite rispetto all'ordine definitivo e corrispondenti rispettivamente a

Con la prima di queste liriche, *La leggenda del rio*[148], come in un quadretto bucolico, Torelli considera «il mistero e l'andamento dell'amore», portando anche alla luce dal folclore degli albanesi la figura delle Drechesi[149] (Drékeζit), ministre di magie e di incantesimi, che fecondano germe del male e come anche in rituali ricordare da altre antiche tradizioni si riuniscono all'ombra di un noce:

Carmelita e *Nella – Figlio di Turco! Figlia di Turco!* (da ora in poi riportate, in caso di confronto con il testo edito, semplicemente con la denominazione *Tradizioni albanesi* seguito dalla specificazione del titolo). Successivamente alcune di queste poesie vengono pubblicare anche in altri giornali come «Il Piccolo di Napoli» del 1876 e «Il Pungolo di Milano» del 24-25 maggio 1876. Inoltre, *La fede di Costanzo*, in una fase successiva, viene ripubblicata autonomamente in rivista (1909) e in un volume a parte (1910). In questa sezione compaiono gli stessi canti inseriti da Torelli, uguali anche nell'ordine.

[148] *Schegge*, p. 79. Il componimento già pubblicato nel 1875 in *Tradizioni albanesi. La leggenda del rio*, pp. 188-189, con alcune varianti, si presenta qui costituito da dodici quartine, composte da settenari ed endecasillabi alternati con schema ABCB (rima irrelata per i settenari; alternata per gli endecasillabi). La leggenda sembra essere tratta dalla traduzione di Girolamo de Rada di alcuni canti albanesi, nello specifico il VII del Libro I presente in G. DE RADA, N. J. DE' CORONEI, *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, cit., pp. 20-21. In *Tradizioni albanesi. La leggenda del rio* si legge in epigrafe «Due anime familiari col male / sono familiari tra loro». Nei *Canti popolari albanesi* tradotti da Demetrio De Grazia, questo viene presentato con il titolo *Amor misterioso*. Cfr. D. DE GRAZIA, *Canti popolari albanesi tradizionali nel Mezzogiorno d'Italia*, cit. p. 80. *La leggenda del rio* si ritroverà anche nel testo de *La Margravia*, nel momento in cui Berta chiede a Biondello – che ne è innamorato – di perdonarla per il dolore che gli ha causato e lui rievoca lontani ricordi: «Stavam così, rammenti, laggiù lungo il pendio / dove corre famosa la leggenda del rio… […]» (A. TORELLI, *La Margravia*, cit., p. 17). Successivamente, sempre ne *La Margravia*, questa stessa leggenda verrà declamata con un racconto di Rubbio che ne propone gli elementi mitici al Conte curioso di sapere come andrà a finire la vicenda. Ivi, pp. 76-77 e 116.

[149] Con una nota Torelli spiega che le Drechesi sono: «Donne soprannaturali che nella tradizione albanese risciacquano le loro lunghe poppe e poi le percuotono ai massi… un loro gusto particolare! L'egregio prof. Dorsa nei suoi studi sulla lingua albanese, le ha malamente intese per fate benigne: sono invece donne che fecondano il germe del male», cfr. *Schegge*, p. 79. Anche questa annotazione è stata ripresa dalla nota inserita da Jeno De' Coronei a quello stesso canto. Queste figure fantastiche ritornano nel volume *Sulla scienza dell'arte*, in cui Torelli dichiara anche di aver fatto leggere la sua traduzione delle *Leggenda Albanesi* a Michele Kerbaker, importante filologo e linguista dell'epoca (cfr. A. TORELLI, *Sulla scienza dell'arte*, cit., p. 110 e vd. anche V. DATTILO, *Achille Torelli e Michele Kerbaker. Un carteggio di eruditi*, «Il Mattino», 8 giugno 1956, p. 2). Altro letterato che dichiara di aver intenzione di leggere questi componimenti è Pietro Fanfani, che dopo aver parlato di alcune opere teatrali del Torelli gli scrive: «*Le tradizioni albanesi* non ho letto, e le leggerò. Per carità lasciate che vi dica: voi siete giovane tuttora, avete fatto bene fino ad ora; e avendo volontà di sapere studiare, come par che abbiate, farete anche meglio; e *Rumpatur quisquis rumpitur invidia*» (LP, ms., III/48, Lettera di Pietro Fanfani ad Achille Torelli, 16 maggio 1875). Demetrio De Grazia chiarisce che questo canto: «ci ammaestra che le Streghe esercitavano la loro magia su le donne e le Drekes su gli uomini. Secondo alcuni documenti storici, si credeva un tempo che le Drekes venissero fuori di notte e lavassero le loro lunghe poppe alle rive dei fiumi, percuotendole su le pietre, come se fossero oggetti di biancheria. Tra gli Albanesi d'Italia si crede che le Streghe entrino di notte nelle case traverso il buco della toppa, facciano i loro incantesimi su gli uomini e le donne, diano talvolta degli scapaccioni o degli sculaccioni ai dormienti, e scompaiano quando questi si siano svegliati». D. DE GRAZIA, *Canti popolari albanesi tradizionali nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., p. 51.

Ove più lieve è l'aura
Sulla vetta del monte, è una pianura;
In mezzo un noce elevasi,
E v'è morta d'intorno ogni pastura.

Le streghe, ivi, e le Drechesi
Ministre d'incantesimo e di magia,
Insieme il mal fecondano,
E si danno trastullo in compagnia. (vv. 1- 8)

Da quel che emerge da questo racconto in versi, queste creature malefiche sono solite trattenere con loro i giovani che si avvicinano e su cui ricadono i loro incantesimi. La prima vittima è un'«ingenua giovinetta» (v. 10) che resta con loro per un anno e un giorno[150], poi ad un tratto la fanciulla viene liberata e, «siccome in sogno, ritrovossi ancora, / Del suo viaggio inconscia, / Giù nella valle a la natia dimora» (vv. 14-16). In quello stesso giorno in cui la fanciulla viene liberata, un giovane, mentre «andava a la ventura» (v. 18) viene attirato dal canto di un merlo nell'orrida pianura stregata e lì anche lui viene avvinto dal fascino del maleficio per un anno e un giorno, ma poi, come la ragazza, viene liberato dimenticandosi di tutto. Da quel momento malefico – ma che potrebbe anche essere considerato come l'inizio di un incantesimo d'amore – sui due giovani preme un destino inesorabile e appena si incontrano si riconoscono, «[…] memori / Come d'un tempo già trascorso insieme» (vv. 27-28) come se le loro anime fossero state già unite. Appena visti[151], si desiderano:

Ed egli si struggea d'aver l'amplesso
Di lei… Pose ogni studio,
Finchè la trovò sola al rio da presso[152]. (vv. 30-32)

[150] Nella versione originale albanese la fanciulla, come anche il giovane dopo restano per nove giorni e due anni; mentre nella versione della nuova antologia si legge un anno e nove giorni (cfr. G. DE RADA, N. J. DE' CORONEI, *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, cit., pp. 20-21). I nove giorni e i due anni vengono menzionati anche nell'articolo di Torelli in cui specifica che si tratta probabilmente di una parentesi di tempo indicativa di un intermezzo di rito (cfr. A. TORELLI, *Albanesi: un popolo di poeti e soldati*, «La Lettura», cit., p. 155).

[151] Nella versione albanese il luogo dell'incontro, prima del momento del ruscello, è la chiesa, di domenica (cfr. G. DE RADA, N. J. DE' CORONEI, *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, cit., p. 21). In *Tradizioni albanesi. La leggenda del rio* si legge: «un dì di festa, al tempio». In un commento a questo canto, Straticò nella sua *Letteratura albanese* aggiunge a tal proposito che è noto che in chiesa i popolari e talvolta anche i signori si rivedono con la fanciulla amata, non riuscendo loro possibile di vederla altrove, per la sorveglianza che viene esercitata in famiglia sulle ragazze dai genitori e dai parenti. Cfr. A. STRATICÒ, *Manuale di Letteratura albanese*, cit., p. 69.

[152] Il motivo della fanciulla lungo le rive del ruscello ritorna spesso nelle leggende albanesi e, per quel che riguarda le poesie contenute in *Schegge*, richiama il già citato *Canto Finlandese* (*Schegge*,

Così, lungo le rive di un ruscello, in quel luogo che tante volte nella poesia di Torelli, che riprende anche questo *locus amoenus* da una tradizione ben consolidata nell'Ottocento, è evocatore di amori – ma anche di successive sofferenze – i due si abbandonano ai loro sentimenti («Tutto tremante il giovane / La baciò sulla bocca e sulla gota…»[153], vv. 35-36). La leggenda del rio, infatti, consiste proprio in ciò che accade successivamente: la fanciulla malinconica per quella che considera una colpa, immerge il volto nel ruscello come per lavare il bacio e «l'acqua si fe' rossa» (v. 40) e da quel momento in poi, le donne che tornano a lavare i pan\ni, li immergono bianchi e li traggono fuori «sozzi e porporini» (v. 44), le piante sulla riva del fiume si ricoprono di foglie color amaranto e gli uccelli che ne bevono anche solo una goccia perdono il loro canto. Alberto Straticò, inserendo questo componimento tra i canti d'amore della tradizione albanese, fa emergere l'amore misterioso che vi è adombrato, che, insieme all'intervento delle fate, delle drekes e degl'incantesimi sembra rievocare le fantasie ariostesche, infatti «ov'è detto che la fanciulla ed il giovine vengono trattenuti dalle streghe e dalle drekes, ci ricorda la bella rocca incantata del mago Atlante, il quale l'aveva edificata "per tenervi Ruggier sicuramente"», anche se «il canto albanese non dice, però, se le fate e le drekes avessero cura, come il mago Atlante, di far godere ai loro prigionieri "suoni, canti, vestir, giuochi, vivande, / quanto può cor pensar, può chieder bocca"», inoltre, anche «il trovarsi, a un tratto, nelle proprie case, ricorda la sparizione improvvisa del castello d'Atlante, mentre è sicuramente una caratteristica della fantasia orientale che si riscontra in molte delle canzoni albanesi», così come sono ben consolidati nella tradizione sia «l'atto ingenuo della pudica vergine innamorata che lava i baci nelle onde del ruscello», sia «gli effetti che produce l'acqua divenuta rossa»: sono questi i due elementi che fanno di questo canto «un vero gioiello, ove l'amore tra i due giovani è un po' misterioso, ma sublime e delicato, ardente e pudico a un tempo»[154].

Sempre facendo riferimento all'articolo di Torelli del 1913, si può notare che questo si conclude con dei versi che riprendono una canzone che Torelli definisce «il capolavoro» delle leggende albanesi e che lui stesso riporta, con alcune varianti rispetto al componimento che costituisce la seconda poesia della sezione dedicata ai canti albanesi, *La fede di Costanzo*[155], il cui titolo viene giustificato dalla

p. 35). In *Tradizioni albanesi. La leggenda del rio* è specificato che i giovani amanti si incontrano al fiume «al vespero».

[153]Si noti il riferimento a Dante per quell'atto che evidentemente il poeta ritiene lussurioso dal momento che lo ricollega in modo implicito alla vicenda di Paolo e Francesca («la bocca mi basciò tutto tremante» *Inf. V*, v. 136).

[154] Cfr. A. STRATICÒ, *Manuale di Letteratura albanese*, cit., pp. 69-70.

[155] *Schegge*, p. 83. Torelli non ha torto quando definisce questo canto un capolavoro. È, infatti, uno dei più antologizzati negli studi sulla letteratura albanese di ogni epoca e il più famoso anche per i motivi che ne costituiscono il nucleo centrale e che lo ricollegano ad una vasta tradizione europea che fonde immaginario popolare al fiabesco. Il componimento è costituito da quartine formate da

citazione in epigrafe «Neppure la morte scioglie dalla fede!», che rimanda ad un valore ben saldo nell'animo degli albanesi.

Un riferimento importante per la fortuna di questa leggenda, tramandata quindi non solo attraverso le parole di Torelli, è presente alla fine del testo del 1875 pubblicato da Torelli sulla «Nuova Antologia di scienze, lettere e arti», in cui in una nota si legge che «probabilmente da questa canzone il Bürger desunse la sua *Eleonora*». Anche Gottfried Augustus Bürger, infatti, è uno dei primi poeti tedeschi moderni a scrivere per il popolo, affermando la necessità di una poesia espressiva dell'anima nazionale popolare tedesca. Per la ricezione in Italia dell'opera in questione è molto importante il lavoro di Giovanni Berchet che nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, dedica una sezione alle opere di Bürger (*Sul* Cacciatore Feroce *e sulla* Eleonora *di Goffredo Augusto Bürger*), penando molto, da «povero vecchio inesercitato», per tradurli in prosa senza «alterare con colori troppo italiani» i versi tedeschi[156]. Molto stupore desta l'opera che racconta del tragico epilogo dell'amore tra Eleonora e Guglielmo, morto in guerra e ricomparso soltanto durante la notte, rivestito d'una rugginosa armatura, invitando la fidanzata a seguirlo sul suo cavallo nero, promettendole che all'alba si sposeranno, ma invece, convinta la sua sposa, dopo una sfrenata cavalcata, giungono in un cimitero, in cui il cavaliere si tramuta in uno scheletro ed anche Eleonora muore. Sebbene la trama della ballata sia diversa da quella della leggenda albanese, come ha ben notato Torelli, centrale è il *leitmotiv* dello spettro a cavallo che ritorna in vita per adempiere ad un compito lasciato in sospeso.

In realtà questo riferimento già citato, Torelli lo può ritracciare direttamente a partire dalla fonte prima di cui si serve per la trascrizione di questi canti, cioè l'opera del De Rada, in cui si nota come anche questo studioso si preoccupa di ricostruire la tradizione della leggenda: «Evvi nella raccolta di Fauriel una rifazione di questa leggenda in lingua ellena; ed alcun che di simile dovette essere stato fatto

---

un settenario iniziale e tre endecasillabi con rima ABAB. Anch'esso è presente con varianti in *Tradizioni Albanesi. La fede di Costanzo*, pp. 190-194. Successivamente Torelli pubblica *Una leggenda albanese del XV secolo*, un rifacimento di questo componimento, su «Rivista d'Italia. Lettere, scienza ed arte», ottobre 1909, pp. 536-551. Nel 1910, riprendendo il testo edito nel 1909, pubblica un'altra edizione definitiva in ID., *La fede di Costanzo. Leggenda albanese del XV secolo*, Napoli, E. Console, 1910, che può essere considerata punto di arrivo del lungo lavorio di Torelli, nel quale vengono inseriti dettagli descrittivi e digressioni più ampie e particolareggiate. Il testo è riportato anche alla fine dell'articolo in ID., *Albanesi: un popolo di poeti e di soldati*, in «La Lettura», cit., pp. 155-157. Torelli ha letto questa leggenda nella traduzione di Girolamo de Rada, infatti, la versione del 1878 presente in *Schegge* è molto vicina non solo a quella del 1875, ma anche al testo presente in G. DE RADA, N. J. DE' CORONEI, *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, cit., pp. 29-33 (I, XVII). Invece le edizioni del 1909 e del 1910 aggiungono altri dettagli al canto che così diventa componimento a sé. Per questo motivo sembra utile riportare in nota a questo canto i diversi ampliamenti per presentare un discorso che Torelli ha già bene in mente, ma che nella poesia del 1878 sintetizza.

[156] G. BERCHET, *Opere edite e inedite pubblicate da Francesco Cusani*, Milano, Pirotta, 1863, p. 212.

in illirico o slavo e donde probabilmente desunse Bürger la sua Eleonora. Questa percorse tutta l'Europa e pur quanto è minore della chiara vita e nuda dell'originale albanese»[157]. Infatti, questa è una delle opere che è stata tramandata nei *Chants populaires* di Fauriel, dove compare con il titolo *Le voyage nocturne*[158] – tradotta dal canto greco *H νυχτερινή περπατησιά* – e con una presentazione in cui si aggiunge l'importanza che il popolo ellenico attribuisce alla superstizione molto diffusa che l'apparizione dei defunti ai vivi è un presagio di morte[159]; ma si rintraccia anche nei *Canti greci* di Tommaseo con il titolo *Lo spettro*[160], in cui «icastica è la raffigurazione della cavalcata funebre, straordinario è il senso del mistero che si effonde in ogni parte della ballata»[161]. Nella ripresa di Cesare Cantù, invece, viene messo in evidenza il legame tra la madre e la figlia (*La madre e sua figlia morente*) in cui annota che questa, rispetto alla «ben nota ballata di Burger» è «ricca di maggiore affetto e di meno cupa fatalità», anche se sempre fondata sulle convinzioni popolari che vedono gli spettri come figure comuni[162].

A dimostrazione della grande opera di trasmissione di storie e leggende perpetrata attraverso studi e traduzioni dei più grandi scrittori altri riferimenti importanti si rintracceranno anche in Gabriele d'Annunzio che, leggendo i *Chants populaires de la Grèce moderne* inserisce diverse annotazioni nei cartigli e disegna la mappa dei luoghi poetici più rilevanti per farli confluire in alcune sue opere come *La figlia di Iorio*[163].

Tuttavia, per introdurre questo canto, si può fare riferimento, anche alle premesse degli studiosi Demetrio De Grazia, che nei suoi *Canti popolari albanesi* lo riporta con il titolo *La madre di Garentina e di Costanzo*[164], mettendo in evidenza la figura della donna e Alberto Straticò, che pure lo cita tra i *Canti relativi agli affetti domestici*[165], menzionando anche il testo di Torelli, che lui definisce una «parafrasi», dichiarando di preferire la traduzione di De Rada e sottolineando anche lui l'importanza per gli albanesi dell'amore e del rispetto verso la madre, per i cui

---

[157] Cfr, G. DE RADA, N. J. DE' CORONEI, *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, cit., p. 32. Cfr. anche D. D'ISTRIA, *La nationalité albanaise d'après les chants populaires*, «Revue des Deux Mondes (1829-1971)», 15 mai 1866, seconde période, pp. 382-418.

[158] C. FAURIEL, *Chants populaires de la Grèce moderne*, II, Paris, Didot, 1825, p. 405.

[159] Cfr. J. PSICHARI, *La Ballade de Lénore en Grèce*, «Revue de l'histoire des religions», 1884, v. 9, 1884, pp. 27-64.

[160] N. TOMMASEO, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, III, Venezia, Stabilimento Tipografico Enciclopedico di Girolamo Tasso, 1842, p. 341. Cfr. ID., *Canti greci*, a cura di E. Maiolini, Parma, Guanda, 2017, p. 567.

[161] G. CAPONE, *Niccolò Tommaseo e i canti popolari corsi, toscani, illirici e greci*, Salerno, Dottrinari, 1970, p. 113.

[162] C. CANTÙ, *Della Letteratura. Discorsi ed esempi in appoggio alla Storia universale di Cesare Cantù*, III, Torino, Unione tipografico-editrice, 1865.

[163] A. ANDREOLI, *L'Abruzzo comparato*, in *Il popolo autore nella* Figlia di Iorio *di Gabriele d'Annunzio*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2014, pp. 83-84.

[164] D. DE GRAZIA, *Canti popolari albanesi tradizionali nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., p. 138.

[165] Cfr. A. STRATICÒ, *Manuale di Letteratura albanese*, cit., p. 102.

figli «il consiglio n'è sacro, e una maledizione di lei viene ritenuta come causa infallibile di sciagure e d'infelicità perpetua», perciò valorizza ancora di più questo canto che è «uno de' più notevoli, per i profondi affetti domestici, per un vivo sentimento della vita, per il rispetto alla fede giurata, per la forza drammatica del racconto solenne e pieno di mistero»[166].

Proprio a partire dalla descrizione della figura della madre comincia il racconto in versi di Torelli che, riprendendo la figura della *mater dolorosa* già trovata in altri componimenti, raggiunge l'acme del sentimentalismo, narrando il dolore straziante che prova la donna per la perdita dei suoi figli, l'unica sua ricchezza: nove maschi e una femmina, a lungo desiderata, Garentina (nella tradizione albanese *Garentin*), perché venuta al mondo nella mattina di San Garente. Il poeta, quasi con una descrizione fiabesca, a partire dalla nascita di Garentina, immagina che non appena la giovane ragazza cresce, la gente da ogni luogo si reca da lei per ammirare la sua bellezza o – nel caso dei giovani – per chiederla in sposa («Pe' suoi natali e i rari / Costumi suoi, per la beltà famosa, / Venia la gente d'oltre monti e mari / Sol per vederla… o per volerla in sposa», vv. 9-12). Dopo i tanti venuti invano a chiederle la mano, un giorno un giovane «da un ciel straniero / Lontano lontano lontano, / Che vi si spinge indarno anche il pensiero» (vv. 14-16), «di gentile aspetto» (v. 17), di grande lignaggio e molto ricco, di fantastico ingegno e di alto affetto, è il primo a piacerle. Tuttavia, l'amore di Garentina non basta, perché si scontra con il diniego di otto dei suoi fratelli e della madre, convinti che lo sposo sottrarrebbe completamente Garentina alla sua famiglia, portandola troppo lontano («Ed è ciascun doglioso / Nel rigettar di lei l'unica scelta; / Ma troppo di lontano era lo sposo, / E al tutto ella saria da lor divelta», vv. 25-28). Al contrario, Costanzo (nella tradizione albanese *Costantin*) è l'unico tra i fratelli di Garentina che, volendo il bene della sorella, implora che tutti acconsentano al matrimonio e soprattutto supplica la madre di non recare danno ai due innamorati e di essere pietosa nei confronti del loro amore senza pensare alle sofferenze che potrebbe patire lasciando allontanare la figlia. Constatato che la madre desidera che tutti i suoi figli rimangano nel suolo natio soprattutto per dividere le pene e le sofferenze «nel dì del lutto» («"O figlio mio, sia tutto / Fra voi comune! Ognun dell'altro accanto / Resti nel suol natio! Nel dì del lutto / Che la sua parte ognuno abbia di pianto!"», vv. 37-40), Costanzo presta il famoso giuramento che dà il titolo alla leggenda:

> "Madre e Signora mia,
> D'andare a rilevarla a tuo talento
> Per festa o lutto, e per lontan che sia
> E ricondurla a te, fo giuramento!" (vv. 41-44)

[166] Cfr. ivi, p. 106.

La madre, impietosita, cede alle parole del figlio preferito, Costanzo dà la sua parola e Garentina va in sposa all'uomo che ama, ignara del triste destino che incombe sulla sua famiglia: i nove fratelli cadono nella guerra contro i Turchi e lasciano la madre da sola, nella sofferenza più buia, senza neanche la consolazione della presenza di sua figlia, ormai lontana[167].

La donna, senza più capacità di parlare o di versare lacrime, nell'accettazione di quell'esito disastroso impreca contro le battaglie patrie e si offre a Dio nel suo dolore mortale, uscendo solo per recarsi nella chiesa dove sono sepolti i suoi figli, levando una nenia e accendendo una candela su ognuno di loro, fino alla tomba del nono figlio, quella di Costanzo, al quale indirizza il lamento più atroce:

> Figlio, la fede hai rotta
> Che il mio rifiuto e il voto mio rimosse;
> Tu Garentina m'avresti condotta
> Per festa o lutto e per lungi che fosse. (vv. 69-72)

Il momento della donna di fronte alle tombe dei figli, in qualche versione ricordato come un momento di imprecazioni anche nei confronti del Dio crudele, nella tradizione albanese è riportato nel gesto più toccante: la madre pia canta una nenia sui primi otto sepolcri, ma quando arriva a quello di Costantino ne canta due e accende due lumi, anche se con un dolce rimprovero, mentre gli ricorda la sua promessa non mantenuta. Il poeta, infatti, sempre nell'intento di mettere in rilievo l'importanza della fiducia, del mantenimento di una parola data, propone un dialogo immaginario tra la madre e il feretro di Costantino («Non m'odi, o mancatore? / Ti

[167] Nei canti derivati dalla tradizione greca si legge soltanto che dopo un anno da questa promessa i fratelli sono tutti già morti senza accenno alle circostanze. Nella riproposizione di Fauriel si legge: «Un an se pass, le second vient; les neuf frères meurent"» (C. FAURIEL, *Chants populaires de la Grèce moderne*, cit., p. 407). Tommaseo, invece, nella prima versione del canto riporta: «E viene un anno bisesto: e i nove morirono» (N. TOMMASEO, *Canti greci*, cit., p.570) e, nella seconda versione «I sette fratelli morirono, Costantino fu ucciso» (Ivi, p. 572), sottolineando il numero sette e aggiungendo a parte Costantino e Arete-Garentina, si comprende quindi che i fratelli sono nove; mentre nelle altre versioni i fratelli sono nove e Arete-Garentina è la decima figlia. Torelli, seguendo la traduzione del De Rada fa riferimento alla guerra e, nella versione del 1910 (cfr. G. DE RADA, J. DE' CORONEI, *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, cit., p. 30: «Venne poi un anno greve / che mieté a quella matrona / nove figli in un campo di guerra»), oltre ad arricchire la lirica con il tono epico della descrizione delle lotte violente e sanguinarie tra gli Albanesi e i Turchi, che vedono soccombere i primi in modo inaudito e che sottolineano anche la presenza del movente religioso che alimenta ogni azione di devastazione («depredati gli armenti, arse le messi, / mutati i campanili in minareti; / […] scaraventati i bimbi a le pareti, / i sacerdoti appiccati a le funi / delle campane, i frati / strozzati con la corda ond'eran cinti», vv. 160-161 e vv. 165-168), indugia molto anche nella descrizione dell'«altera madre» che, «senza detto e moto, / impietrita nel lutto e fisso il raggio / dello sguardo nel vuoto / solenne in un dolor che non ha nome» (vv. 193-196).

richiamo a la fede! Ove n'è ita? / Sopravvive l'altrui, la tua sol muore / E teco ell'è sotterra imputridita», vv. 81-84), ricordando che per l'animo nobile degli albanesi nemmeno la morte può rompere un giuramento. La conclusione di questo monito e l'uscita della madre dalla chiesa, che torna ad essere buia e silenziosa, coincidono con il momento in cui il gotico e il fantastico si fondono in un'unica narrazione: l'uomo sepolto si sveglia, rimuove la lapide e, ancora avvolto nel lenzuolo funebre, si alza dalla tomba, trasformando la pietra in un cavallo, su cui monta con un balzo, per iniziare la sua corsa verso un luogo, inizialmente misterioso e non identificato, che poi si manifesta nelle sue intenzioni come la di Garentina.

Mentre Torelli, seguendo la tradizione albanese, parla soltanto di un luogo lontano e poeticamente indefinito, al di là di fiumi, mari e montagne, nelle altre versioni che si riscontrano tra le tradizioni della penisola balcanica si menzionano diverse località, come Bagdad nei canti greci recepiti da Fauriel, Tommaseo e Cantù (località desunta dalla vecchia «Babilonia» che pure è presente in più canti, come nella seconda versione proposta da Tommaseo), o «Salonicco» per i cretesi. Un altro elemento da evidenziare, come in parte già notato, è la trasformazione del nome di Garentina che, quando si allontana dalla tradizione albanese e viene recepita da quella greca, diventa Arete, mentre Costanzo diventa Costantino e viene paragonato talvolta ad uno spetto, altre ad un vampiro. In questo contesto, l'unico il motivo «gentile» del canto albanese è l'accenno ai piccoli figli di Garentina che giocano davanti alla casa e altri «tocchi giocondi», che contrastano con la tristezza che pervade il canto[168], come la «ridda», un insieme di balli e canti, in cui si trova impegnata Garentina per celebrare la festa del grano quando Costanzo, senza troppi indugi, dicendole che sua madre vuole vederla, senza spiegarle se la sta conducendo ad una festa o ad un lutto («"Ma pur… vorrei sapere / Se mi conduci a lutto ovvero a festa" / "Perché?" "Perché delle mie vesti nere / O di quelle da gala io mi rivesta"», vv. 141-144), la fa salire in sella al cavallo per condurla a casa. Mentre Garentina è aggrappata alle spalle del fratello, infatti, è presto distratta dalla fisionomia dell'uomo: le spalle sembrano ammuffite, la sua chioma sembra scomparire nel vento e il suo manto emana l'olezzo dei defunti. Costanzo, adducendo qualche scusa confusa, convince Garentina a pazientare e a non porre altre domande, ma la donna viene colta ancora da maggior stupore quando arriva alla casa materna, circondata ormai da sterpaglie, e non trova i fratelli a correrle incontro. Quando Costanzo giunge poi davanti alla chiesa, sua ultima meta, esorta Garentina a procedere da sola verso la madre:

> "Va innanzi – egli le dice – entro a pregare;
> E dì a la madre… che tenni la fede!" (vv. 183-184)

[168] G. MORICI, *La cavalcata notturna dello spettro. Studio di poesia popolare e di poesia d'arte*, «L'Europa Orientale», 1937, XVII, V-VI, p. 250.

Compiuta la sua missione, infatti, Costanzo entra di nuovo nella sua tomba, si ricompone nella sepoltura, e chiude gli occhi nel sonno eterno, evitando qualsiasi collegamento alla conclusione presente nella versione di Girolamo De Rada nella quale si legge che Garentina riferisce alla mamma – sorpresa di vederla – che Costanzo l'ha condotta lì per poi entrare in chiesa per pregare e, quando la donna spiega alla figlia che ciò non è plausibile perché il fratello è defunto da tempo, le due si abbracciano e il dolore dell'una e lo spavento dell'altra sono così grandi da provocare loro la morte[169]. Nelle versioni dei canti greci di Fauriel e Tommaseo, invece, la scena si chiude con il momento in cui l'anima di Arete-Garentina svanisce nel momento in cui incontra sua madre[170].

Ricollegandosi all'esigenza di eternare i nobili valori morali delle donne, che sembrano essere protagoniste assolute di tutti i componimenti della sezione, Torelli propone due modelli contrapposti: l'una che, devota al suo uomo, tiene fede al giuramento d'amore fino alla morte e l'altra infedele, «figlia di Turco». La prima donna è *Zaffira*[171], che, rappresentando a pieno una di quelle «stranissime donne; bellissime; feroci come le tigri; affettuose come le colombe e tenaci nella fede ai loro sposi come Penelope»[172], vive nel «bel suolo elleno» e trascorre la vita curando i fiori, ammirando il mare dall'altura achea e parlando agli astri al tramontare del giorno, incurante dell'amore, finché un giovinetto per la prima volta le libera il cuore dalle solite preoccupazioni, avvolgendolo con una forza fino a quel momento sconosciuta. Dopo aver trascorso i primi giorni pieni di amore («Soli così sulla romita sponda, / Soli con sovra il cielo e innanzi il mar, / I baci confondean con quei dell'onda, / Che il margine, suo sposo, iva a baciar»[173], vv.17-20), un giorno

[169] Cfr. G. DE RADA, J. DE' CORONEI, *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, cit., p. 33: «E la madre abbracciando la figlia / e la figlia stringendosi alla madre / spirarono la madre e la figlia». Cantù, invece, così conclude questo canto, realizzando quanto esplicitato già a partire dal titolo *La madre e sua figlia morente*: «E stretto s'abbracciarono madre e figliuola; e rimasero impietrite ambedue, ambedue morte. E andarono, e le sotterrarono nella squallida fossa». Cfr. C. CANTÙ, *Della letteratura. Discorsi ed esempi in appoggio alla Storia universale*, cit., p. 521.

[170] C. FAURIEL, *Chants populaires de la Grèce moderne*, cit., p. 409: «La mère alors ouvre la porte; et l'ame lui sort (du corps)». N. TOMMASEO, *Canti greci*, cit., p. 345: «E mentre ell'aprì la porta, uscì l'anima sua».

[171] *Schegge*, p. 95. La poesia, terzo componimento della sezione delle *Tradizioni popolari albanesi*, si presenta composta da quartine di versi endecasillabi e settenari variamente disposti in schema ABAB. È presente in *Tradizioni Albanesi*, pp. 195-196, ma con il titolo *La fede di Zaffira*, forse ricollegato ai versi precedenti sulla fede di Costanzo. Con lo stesso titolo la si ritrova su «Il Piccolo di Napoli» e su «Il Pungolo di Milano» del 24-25 maggio 1876. Cominciando con un saluto albanese riportato in epigrafe: «Gniaccu jonne! Sangue nostro!», il titolo originario ben si addice al contenuto di questa lirica che pone al centro un altro tipo di giuramento, quello tra due innamorati.

[172] A. TORELLI, *Albanesi: un popolo di poeti e di soldati*, cit., p. 155.

[173] Descrivendo i momenti in cui i giovani soli sulla sponda deserta, con il mare di fronte ed il cielo sopra di loro, confondevano i loro baci con quelli dell'onda, che bacia la riva come fosse un suo sposo il poeta si volge ancora una volta al motivo bucolico presente nel *Canto finlandese* (*Schegge*,

funesto al giovane amante, la voce di uno sconosciuto negromante gli narra una strana leggenda secondo la quale ai piedi di un'alta torre, nel suolo armeno, vi sia un ruscello «che gorgoglia e scorre, / Né muta aspetto mai per caldo o gel» (vv. 27-28) pieno di zaffiri che nessuno è riuscito mai a raccogliere. Nonostante il mago lo abbia messo in guardia della presenza di un drago dal soffio mortale[174] sulla torre, il giovane immagina subito che questi gioielli preziosi sarebbero un degno ornamento della fronte della sua amata Zaffira e, gridando un «tornerò!» (v. 40) prima di partire per non fare più ritorno a quelle «sponde ellene / Amiche piagge ove allevato ei fu» (vv. 41-42), con un malinconico presentimento ben espresso dal poeta che, ispirato dal motivo dell'esilio foscoliano, evoca con ancora più dolcezza i tratti della bella patria e «le native e dolci aure serene» (v. 43) che «il giovinetto non rivide più!» (v. 44), lasciando la donna nell'attesa. Come tutte le donne albanesi, con fiducia e perseveranza, Zaffira continua a sperare, finché un giorno viene trovata morta anche lei con una mano poggiata sulla fronte, nell'atto di proteggere la vista dai raggi del sole per poter scrutare meglio l'orizzonte da cui sarebbe comparso il suo compagno:

> Muor, ma non rompe fede
> Chi nacque Albano!.. E quando
> Lo sposo suo non riede
> La donna d'Albania muore aspettando[175]. (vv. 57-60)

L'altra donna, con caratteristiche opposte a quelle elogiate nella fedele Zaffira, si ritrova nel quarto componimento della sezione dedicata alle *Tradizioni popolari albanesi*: *Nella*[176]. In questo caso, la narrazione della leggenda vera e

p. 35) e ne *La leggenda del rio* (Ivi, p. 79), nel momento in cui la natura sembra partecipare all'esternazione del loro sentimento.

[174] Il drago compare anche in G. DE RADA, N. J. DE' CORONEI, *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, cit., p. 71 (III, IV). Anche qui un giovane parte per scontrarsi con questa bestia che sta su di un monte, saluta la madre, ma la sua amata invece va con lui montando su un cavallo bianco.

[175] Nella pubblicazione del 1875 e in quelle del 1876, l'unica variazione rilevante è quella che pone in rilievo, oltre alla fedeltà della donna, anche quella dell'uomo nei suoi confronti, dimostrando che se lo sposo non ritorna a casa è sicuramente un segnale funesto, perché anche lui non potrebbe mai tradire: «Se un uom dei nostri alla donna non riede, / cui s'è promesso – più vivo non è! / E muor la donna, ma non torce il piede / l'uomo aspettando, a cui diede la fè (Cfr. *Tradizioni Albanesi*, p. 196) e Un uom dei nostri, quando / Promesso a donna, partito non riede, / è segno che morì, non ruppe fede!» (cfr. *La fede di Zaffira*, «Il Pungolo di Milano», 24-25 maggio 1876). Questo aspetto viene lasciato implicito nei versi in *Schegge*, in cui si fa riferimento in modo generico a *Chi nacque Albano* (v. 58).

[176] *Schegge*, p. 99. La poesia è composta da endecasillabi disposti in cinque ottave in schema ABABCDCD. Il poeta, collegando questi versi ai precedenti pone in epigrafe: «Figlia di Turco ell'era… / La donna d'Albania muore aspettando!». La dicitura «figlia di Turco», come già evidenziato nell'esplicazione del progetto editoriale iniziale, in *Tradizioni albanesi*, si rintraccia nelle ultime due liriche della sezione (anche se poi, nel progetto conclusivo, vengono invertite

propria è preceduta da una riflessione sulla vita che riprende quanto già espresso nella lirica *All'ombra di un faggio*. Anche qui infatti si legge che in ogni tempo e in ogni luogo «un'immagine ridente e cara» ha sempre avuto appresso «un'altra lugubre» (v. 2):

> Vicino al talamo passa la bara,
> Accanto al giglio sorge il cipresso.
> Nell'ingannevole vita mesciuti
> Son fiele e balsamo, gioia e dolor…
> Fiori che spuntano, fiori caduti;
> Fremiti d'odio, baci d'amor[177]. (vv. 3-8)

Dopo questa concezione dualistica dell'esperienza del vivere umano – segnato ancora una volta da un dualismo fondato sul contrasto bene/male – il poeta presenta un'altra figura tipica del folclore albanese: un marinaio su una burchia – «una barca coperta a due remi», come spiega lo stesso Torelli in nota – cullata dal flutto delle onde. La leggerezza del suo canto dimostra che il mare, a lungo «pelago avaro» (v. 11), lo ha infine ricompensato aiutandolo a conquistare il «cor prodigo di una fanciulla» (v. 12), facendogli dono di una fortunata ricompensa: un'«inestimabile perla» (v. 16) trovata incastrata tra le reti. Il marinaio, recandosi dalla fanciulla «che povera non sarà più» (v. 22), lascia la piccola imbarcazione libera alla sorte del mobile flutto del mare e «corre al tugurio della sua Nella» (v. 27), ma si accorge che tutto è muto e squallido e chiedendo notizie, gli viene rivelata la dura verità: «Mentr'egli, misero! correa sull'onde, / Ahi! Con un principe Nella fuggì!» (vv. 31-32), riproponendo il tipo di donna che preferisce la ricchezza alla purezza del sentimento, già stata descritta nel sonetto *A Olinda*, ma che trova una corrispondenza anche con la donna «che sorride a due» nell'epigramma *Ad una fanciulla leggiera, sorella di un'insensibile*, corrotta nei valori e nei sentimenti.

---

nell'ordine e denominate con titoli diversi), dove si riscontra la presenza di un protagonista maschile negativo nella prima, *Figlio di Turco!* – diventata poi *Carmelita*, ultima lirica della sezione – e di una protagonista negativa femminile in *Figlia di Turco!* – presentata, nella versione edita, con il titolo di *Nella.*

[177] Questi versi Torelli li farà declamare dal giullare Biondello de *La Margravia* dopo che la giovane Agnese gli chiede di cantare quella canzone che a lei piace tanto. Analoga situazione sarà ripetuta in *Donne Antiche*, con lo stesso espediente del giullare (Per i versi cfr. A. TORELLI, *La Margravia*, cit., p. 101 e ID., *Donne Antiche*, in ID., *Teatro scelto*, cit., p. 621). Cfr. anche D. CARLI, *Ricordo di Torelli*, «Roma della Domenica», XIII, 34, 25 agosto 1935, in cui si parla della volontà una volontà di Torelli di pubblicare un libretto per musica dal suo lavoro drammatico *Poesia* (l'opera in questione riprende la vicenda già affrontata ne *La Margravia*, vd. A. TORELLI, *Poesia*, Milano, Treves, 1910) e vengono riportati questi versi declamati da un certo Fantasio, che sostituisce il giullare Biondello citato precedentemente, e che riprendono anche i versi ricordati in *All'ombra di un faggio*, rendendo diretto ed immediato l'accostamento: «Di rose e di rose e di triboli / la vita è ingombra, / più il raggio è splendido, più cupa è l'ombra. / Fra lor mesciuti / son fiele e balsamo, / gioia e dolor; / fiori che spuntano, / fior caduti, / rantoli d'odio, / baci d'amor!».

Contrapposto alla volubilità femminile, resta la sofferenza dell'uomo albanese che senza nemmeno un gemito («Non mise un gemito. Freddo, sommerso / come in un baratro sentiva il core… / Era lo spazio dell'universo / angusto limite pel suo dolore», vv. 33-36), si avvia lentamente alla riva del mare, ma non trovando più la barca che ormai si è infranta, butta via anche la perla e non gli resta che ridere di se stesso per aver creduto di poter conquistare la sua donna pur essendo povero.

L'ultima donna menzionata da Torelli è *Carmelita*[178], anch'essa vista – dopo vicende alterne – come un ottimo esempio di donna albanese che non viene meno alla sua fede e al suo amore verso Jeno, altra figura importante in questo componimento, con il quale vive un'infanzia spensierata finché, una volta cresciuti, non scopriranno di essere legati da un sentimento più profondo: un amore che spinge a vivere insieme ogni avventura, un gioco di baci fugaci, un dolce momento che segna il passaggio dall'infanzia all'età adulta, un'adorazione, infine, che motiverà il gesto di Jeno che nel tentativo di voler fissare i tratti della fanciulla, li imprimerà su una parete, scontrandosi con la durezza di Osmano, un uomo deforme, geloso di un sentimento che lui non potrà mai vivere.

Insieme alla figura del deforme, Torelli, come in *Scena in un'alpestre campagna*, propone anche l'atmosfera cupa in cui si aggira per meglio identificare la psicologia del comportamento dell'uomo che non essendo in armonia con se stesso e nutrendo soltanto rabbia nei confronti del prossimo non fa altro che aumentare la distanza che lo separa dalla società, alienandosi in un modo fatto di solitudine e rancore in posti lugubri nei quali si sente «signor del suo regno» (v. 74): lui, nato da una madre musulmana in fuga, costretta ad abbandonare il suo pargolo al destino, viene salvato proprio dal padre di Carmelita che sceglie di allevarlo insieme alla figlia, nonostante lei fosse così bella e lui deturpato nel corpo, diventato poi malvagio nell'animo, a causa della mancanza di affetto di cui ha sofferto, alimentando il sentimento di rabbia e di gelosia nei confronti di Jeno, ai danni del quale rivolge la sua vendetta, cancellando con una mano vile e rancorosa l'opera che riproduceva il bell'aspetto di Carmelita. Jeno al tramontare del giorno torna, ma quando nota che è stata distrutta la bella sagoma di Carmelita, sente mancarsi la vita nel petto, ma quando la giovinetta gli giunge accanto lo consola dicendogli che non dovrà preoccuparsi più di conservare la sua ombra, perché lei starà con lui, ogni volta che lo desidera. Tuttavia, questo gesto sarà l'elemento detonatore della seconda parte della vicenda, perché, soltanto quando Carmelita troverà Jeno in lacrime, quest'ultimo troverà la forza di dichiararsi («Il tuo volto diletto mi consola; / Ma la voce mi manca! Il guardo io fuggo / D'ognuno, e al tuo non reggo, al tuo che bramo… / Sembra che t'odii e t'amo!», v. 133-137) e la gioia di sentirsi riamato, felice di stringere a sé la sua futura sposa.

[178] *Schegge*, p. 103. L'ultimo componimento delle *Tradizioni popolari albanesi* si presenta costituito da strofe di diversa lunghezza di endecasillabi e settenari variamenti disposti senza uno schema rimico definito.

Questo è però un momento tremendo per il mostro che ruggisce come una belva feroce, devastando tutto ciò che incontra lungo il suo percorso sempre più cupo, così come lo sono i suoi sentimenti, mentre si confonde con la natura che viene devastata al passaggio del mostro fino ad annunciare lo scoppio di una tempesta, descritta con gli stessi versi che pronuncia il pittore in *Scena in un'alpestre campagna*, rendendo ancora più evidente il collegamento intertestuale e la similitudine delle vicende esposte («Il tuono rumoreggia / di giogo in giogo, e del nugolo in grembo / co' guizzi suoi folleggia / il livido balen foriero al nembo», vv. 178-181). Anche in questo caso, infatti, a partire dalla narrazione di una tempesta che sconvolge un paesaggio apparentemente sereno, il poeta mescolando storia e leggenda, racconta che proprio in quel momento un gruppo di musulmani scala il monte ed assale il territorio che era l'ultimo lembo dell'Albania, dove ancora non era giunta la guerra: qui sembra che il cielo approvi l'Infedele, nascosto dalle nuvole scure della tempesta e, mentre la notte fa da benda ai combattenti, il pianto dei feriti e dei morenti si perde nella voce del tuono, il sangue nella pioggia, il lampo impallidisce per i casolari ardenti, «van dissennate per le vie le donne, / Quali portando i bimbi in sulle braccia, / Quali traendo aggrappati alle gonne / Gli adolescenti, sbigottiti in faccia»[179] (vv. 201-204).

Tutto ciò costituisce il preludio alla comparsa della figura di Miloshini, descritto in nota come «il cavaliere ideale albanese, l'eroe dopo lo Scanderbeg; «il Bixio di quella santa guerra», che ricaccia indietro il musulmano infame dalla pianura[180], anche se dopo questa battaglia il popolo albanese resta affranto e sconvolto in una folla che emette grida lamentose, tra gente che corre per le vie, donne che cercano di salvare i propri figli, figli che chiamano invano il padre, la sorella, la madre[181]. Tra tutta questa gente impaurita, Carmelita è alla ricerca disperata di Jeno, travolto dalle acque del canale, e, pensando di averlo perso per sempre, si lascia morire anche lei. Dopo essere stata deposta sul suo letto funebre

[179] Questi passi verranno ripresi nella descrizione della battaglia citata in A. TORELLI, *La fede di Costanzo. Leggenda albanese del XV secolo*, cit., pp. 8-9 (*passim*).

[180] Miloshini viene citato da Torelli accanto a Giorgio Castriota nell'articolo del 1913, in cui viene spiegata meglio questa scena che vede protagonista quest'altro eroe della tradizione albanese associato allo Scanderbeg. Si legge infatti: «Sedevano a mensa Skanderbeg e Miloshini – "Miloshini, fratello mio, esci e vedi che tuoni son questi: se è il cielo che tuona, tuona senz'altro; se è il tuono dei Turchi, chiamami". Era l'avanguardia turca a bandiera spiegata. A Miloshini pare disdoro tornare indietro e domanda alla propria giovinezza: "O giovinezza mia, quanti cuori hai in te?" "Nove cuori da combattere per novecento!" "O lama damaschina mia, quanti cuori sono in te?" "Nove cuori da combattere per novecento". E il cavallo gli dà la stessa risposta. Si segnò con la croce e si slanciò come sparviero fra colombi marini», cfr. A. TORELLI, *Albanesi: un popolo di poeti e soldati*, «La Lettura», cit., p. 150.

[181] Qui ritornano gli stessi versi presenti in *D'Inverno*: «[…] ov'è una madre / che geme, l'armonia della natura / s'arresta, indifferente all'altre pene» (vv. 209-211) e a questa si aggiunge anche la figura del vecchio disperato per la morte del figlio: «Sacro alla morte il vecchio ultimo viene / e vede il figliuol suo, sacro alla vita, / che cadavere giace in una pozza / di raggelato sangue… Il figlio addita / con tremolante man… cade… singhiozza… / E spira» (vv. 212-217).

dalle compagne pietose[182], mentre la campana invita alle ultime preghiere mandando il suo rintocco funebre e la notizia «corre sull'ali al vento» (v. 250) e tutti pregano per la bella anima di Carmelita che non ha infranto il giuramento fatto al suo sposo, decidendo di morire con lui, quando nessuno più veglia sulla morta – che tutto sembra fuorché morta («[…] Ov'è distesa / Per morta e non è tale; / Non ha di morta che l'aspetto […]», vv. 259-261) – le si avvicina un'ombra che al chiarore dei ceri dei candelabri funebri, solleva il velo e guarda e stanno entrambi di fronte «come Satana e Dio» (v. 271). La figura descritta è quella del deforme, del mostro che tanto ha desiderato separare i due innamorati, ma che provocando la morte di entrambi – confessa che è stato lui stesso ad uccidere Jeno mentre provava a risalire il canale –, li ha uniti:

> L'alme v'unii per sempre! – In sull'altare
> Ieri vi strinse un nodo, or nell'avello
> Ha l'eterno suggello. Andrai sepolta:
> Ma un bacio almeno, un solo
> T'avrò rapito, o stolta!.. Io non pavento
> Posar sovra il tuo labbro i labbri miei,
> E nel tuo gel non sento
> Che una morta tu sei. (vv. 277-284)

Dopo queste parole – seguite da un bacio che viene annunciato soltanto come intenzione e non descritto – e una pausa segnata anche da punti grafici, il poeta riprende la narrazione descrivendo il sorgere del nuovo giorno, quando con l'alba che colora le cime dei monti, fanno ritorno al tempio le amiche, ripetendo in coro un verso lamentoso prima di portare «all'ultima dimora» (v. 289) il feretro, che proprio in quell'istante emette un sospiro. Tutti si arrestano e una voce urla: «La morta si alza!» (v. 293) e chi è più ardito si spinge avanti, altri fuggono, altri restano[183]. La fanciulla – secondo il poeta protetta da Maria, la madre di Dio, che

[182] Come già notato in precedenza, la pietà oltre alla fedeltà è un altro tema ricorrente, infatti, a pochi versi di distanza sono connotate sia le lacrime che le compagne come «pietose». Straticò nella sezione dedicata ai *Canti funebri* spiega: «Presso gli Albanesi, il dolore per la morte di un congiunto viene espresso in modo così patetico, lugubre ed originale, da non potersi descrivere. Deposto il feretro nel mezzo della stanza, gli urli delle donne assordano l'aria; ma ad un tratto tutte cesano di gridare, e una d'esse – la madre, la moglie, la sorella, la cognata o altra parente – comincia sola a sciogliere un lugubre ed altissimo canto, nel quale si rivela tanta poesia patetica, che ti par di sentire l'uomo primitivo che raccomanda i suoi affetti alla natura. Con apostrofi concitate, rivolge quasi sempre la parola al cadavere, come se fosse ancor vivo, e gli dà incarico di dire o portare molte cose agli abitatori del regno eterno». A. STRATICÒ, *Manuale di Letteratura albanese*, cit., p. 119.

[183] Più volte Torelli torna a pensare con devozione alla figura della madre e la sua fede lo spinge a rapportarla alla madre per eccellenza, la Madonna: «Udii, tanti anni fa, una giovane israelita dire al suo fidanzato cristiano: "Ci son tutte le mamme, tutte le spose, tutte le donne che amano nella vostra Maria… le voglio un bene!" e misi in scena quella cara israelita in una commedia: *L'asino di*

veglia sulle madri («Forse è Maria – madre di Dio, / che veglia sulle madri, e in ciel s'abbruna / quando ne muore alcuna / portando il frutto dell'amore in seno / Forse è Maria che a non morir la danna; / ma l'opportuna carità del Cielo, / fin ch'ella vive, appanna / la sua ragion d'un velo […]», vv. 296-303) – con capelli sciolti, le carni lacerate, intontita e tuttavia bella nel volto malato, corre per la riva scoscesa del torrente, e nei venti va urlando e ripetendo: «Vedete là, che dalla gonfia gora / Jeno a morir m'invita… Il velo mio, / dov'è? – Fate ch'io mora… Or non v'ha cosa / che duol m'apporti… / Mi feci sposa / nel dì dei morti! […]» (vv. 309-314). Intanto, completandosi proprio in quel giorno il ciclo dei nove mesi d'attesa e giungendo l'ora del parto, la donna sviene per la fatica, ma viene salvata da una schiera di angeli che, premurosi e mesti, vegliano intorno alla bella persona e con le mani sante prestano il primo degli uffici umani, aiutandola a partorire: soltanto grazie al miracolo della vita che si compie si risveglia anche quel cuore refrattario a qualsiasi affetto, e, la donna, ricompensata da Dio per quel destino funesto che gli viene riservato dopo la morte del suo Jeno, vive una seconda vita grazie all'amore per il suo pargolo.

In conclusione, Torelli, con queste poesie, mostra non solo il suo legame con una tradizione che si impegna a tutelare, lasciando emergere anche i valori identitari del suo popolo, che lo riportano lontano dalla moderna sfera dei valori borghesi, che hanno annullato la pratica del bene sostituendola con atti egoistici, ma anche l'importanza che questi canti hanno avuto nel suo percorso poetico, diventando modelli paradigmatici del suo repertorio. Se quindi per questa sezione la riscrittura dei versi tradizionali albanesi si realizza attraverso un esercizio di rielaborazione, non è da escludere che questa sia stata tenuta presente per quell'altra scrittura, quella più autentica, ricca di allocuzioni, esclamazioni, apostrofi e un aspetto non meno sublime che si rintraccia nelle altre due sezioni già trattate.

IV.4. «La musa si è trasformata in cortigiana»: *Schegge* e un controverso giudizio critico

Quando, dopo le diverse vicende editoriali, verso la fine del 1878, esce il volume di poesie, Torelli non raggiunge la gloria sperata. Ciononostante, il poeta, prima di lasciarsi travolgere dalla delusione delle ambizioni mancate, trova il modo di appoggiarsi alle critiche degli uomini eruditi di cui si fida – e che cercano di contribuire alla fortuna di *Schegge* – per trarre una sua personalissima conclusione: i poeti che non riescono nel loro intento artistico diventano critici invidiosi o, per usare toni più pungenti, «il critico è vino diventato aceto, poiché servir non seppe come vino»[184], come scrive nella prefazione alle poesie di Benedetto Tommasi, non

Buridano», cfr. A. TORELLI, *L'arte e la morale*, cit., p. 315 e vd. ID., *L'asino di Buridano*, in *Teatro scelto*, cit., p. 167, in cui si parla di un matrimonio tra una nobile israelita e un cattolico.

[184] A. TORELLI, *Prefazione*, in B. TOMMASI, *Fronde sparte*, cit., p. VIII.

dimenticando di essere stato anche lui un poeta emergente pieno di speranze, che spesso non ricompensano i suoi sforzi creativi.

In realtà, i primi commenti sull'opera si hanno ancor prima che la raccolta poetica venga conclusa, a partire dal 1876, quando cominciano a circolare i versi del poeta napoletano, che i giornali dell'epoca sembrano accogliere di buon grado auspicando possibili successi, come avviene sui fogli milanesi de «La Perseveranza»[185], «Il Pungolo» e «Rivista minima», senza dimenticare la fiorentina «Nuova Antologia» a dimostrazione del fatto che il poeta non resta mai ancorato soltanto all'ambito napoletano, ma diventa ormai parte di un circolo letterario italiano molto più ampio. A queste prime anticipazioni, fa seguito quella sul giornale napoletano «Il Piccolo» in cui si riporta anche il giudizio di Maffei che definisce i versi del Torelli «meravigliosi per forma e per sentimento»[186].

Proprio il Maffei, infatti, avendo seguito da vicino la pubblicazione, è la prima persona di fiducia con cui Torelli condivide le sue riflessioni sulle prime impressioni della critica («Ho già ricevuto le più atroci censure pei miei versi… Se non avessi il conforto della vostra parola e del vostro affetto, vi giuro che mi cadrebbe l'animo e non sarei più buono a far nulla»[187]) ed è il primo a preoccuparsi di dare il suo conforto all'amico, attribuendo la colpa dell'incomprensione da parte dei critici alla decadenza dei costumi e di quella «musa» che si è trasformata in «cortigiana»:

> Mio caro Achille, che debbo mai dirti? Quello che al mio tempo era brutto, oggidì è bello, e quello che era eccezione oggidì è regola. Morte

[185] Nella sezione Pubblicazioni su «La Perseveranza» del 9 gennaio 1876 si legge: «[…] Un nuovo libro del Torelli non può non destare una viva curiosità; e noi saremmo in grado di soddisfare fin d'ora in parte, per la cortesia dell'autore, codesta curiosità, riproducendone alcune delle poesie che coll'altre sorelle vedranno presto la luce, se non lo vietasse la legge che ci siamo imposta di non pubblicar versi. Cionondimeno pel Torelli ci piace fare una mezza eccezione, ponendo sotto gli occhi dei nostri lettori, perché possano formarsi, se n'hanno bisogno, un'idea del suo modo di poetare, alcune strofe […]» e questo stesso giornale si augura che appena il volume uscirà potrà occuparsene con amore, manifestando un giudizio franco come si deve ad «uno scrittore il quale ha, benché giovine, da lungo tempo acquisito il diritto di sentire dalla critica la verità senza velo, sia che l'abbia a lodare, sia che debba appuntarlo di qualche menda. Il Torelli è degno di venir giudicato con questo criterio, benché esso sia pericoloso per giudicandi».

[186] Cfr. la premessa a *Frammento*.

[187] Cfr. FM, MA-53, ms. 60/08, Lettera di Achille Torelli ad Andrea Maffei, 19 settembre 1878. Subito dopo la pubblicazione di *Schegge*, ma anche nei giorni successivi, è un susseguirsi di commenti al volume su molte riviste, in tutta Italia. Tra le varie riflessioni, si segnala questa comparsa su «La Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti», 22 settembre 1878, n. 12: «Nelle poesie del Torelli non è concordia fra la forma e l'intenzione dell'arte, bensì pugna perpetua, a cui non sempre succede vittoria, ma il più delle volte spossatezza e languore scoraggiato» anche se non mancano le critiche positive, come in «A. Torelli nelle sue *Schegge* non ostenta cliniche e patologie sociali; ma quell'osservazione fine, acuta, epigrammatica, onde un tempo sapeva arricchire quelle che io chiamerei intuizioni della vera commedia italiana, traspare anche nei suoi versi, dove è tanta armonia fra l'idea e l'espressione» (F. UDA, «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti», 15 agosto 1879, n. 16).

> all'ideale, morte al pudore e per poco, morte all'onestà; la musa si è trasformata in cortigiana e delle più abbiette; e tutti i versi che non sono di questo stampo sono un vecchiume arcadico; né mi meraviglio se un qualche giornalista trattò male i tuoi. Segui il mio consiglio: non legger né riviste, né gazzette, come faccio io; così non sciuperai il tuo tempo prezioso […][188].

Non tardano però ad arrivare anche complimenti, motivo d'orgoglio per Torelli, soprattutto se inviati da altri illustri letterati come Antonio Fogazzaro che, con un semplice biglietto ringrazia Torelli «per il dono dei versi, degni per l'alta purezza della forma»[189] o da grandi artisti del calibro di Giuseppe Verdi, che si espone ancora una volta a sostegno del poeta ringraziandolo «del bel libricino» che contiene tante «belle ed eleganti poesie», citando anche un verso presente nella poesia dedicata ad *Emilio Praga*[190] nella quale Torelli considera la dimensione dell'artista bistrattato in terra e osannato una volta defunto:

> Fu inerzia, fu malumore col pubblico, coi giornali? *Il vero vate è un forte*… lo diceste voi. In quanto ai giornali, chi vi obbliga di leggerli? Pel pubblico poi, quando la coscienza vi dirà che avete scritto qualche cosa di buono, lasciate che ne dica male (tante volte è buon segno). Il giorno della giustizia verrà, ed è u gran gusto per un autore, gusto supremo il poter dire "Imbecilli vi siete ingannati!"[191].

[188] LP, ms. IV/63[7], Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 25 settembre 1878.

[189] LP, ms. 3361, Lettera di Antonio Fogazzaro ad Achille Torelli, s. d.

[190] Cfr. *Schegge*, p. 135.

[191] Cfr. LP, ms., XI/49, Lettera di Giuseppe Verdi ad Achille Torelli, 7 novembre 1878. Cfr. anche L. D'AMBRA, *Ricordi della vita letteraria. Tre lettere di Giuseppe Verdi*, «Corriere della Sera», 19 maggio 1936: «[…] A teatro lascia il campo agli altri. Lui si tiene al successo trionfare dei Mariti. E scrive versi. Come già ne aveva scritti da ragazzo, a dieci anni quando per l'onomastico della madre le chiedeva di farlo rimanere sempre fanciullo, senza invecchiare. "Tu dunque che mi desti, - la vita, o mia mamma, - fa pure che si arresti – a questa bella età…". Le poesie dei trentasette anni sono più belle, si intende, di quelle scritte a dieci e su quel tono». Per i rapporti tra Verdi e i Torelli, vd. anche D. PETRICCIONE, *L'opera che Verdi doveva dare al "S. Carlo" e che non fu mai data*, «Roma della Domenica», XIV, 23, 17 maggio 1936 e ID., *Tre gloriosi commediografi e un grande musicista*, «Roma della Domenica», XIII, 7, 17 febbraio 1935.

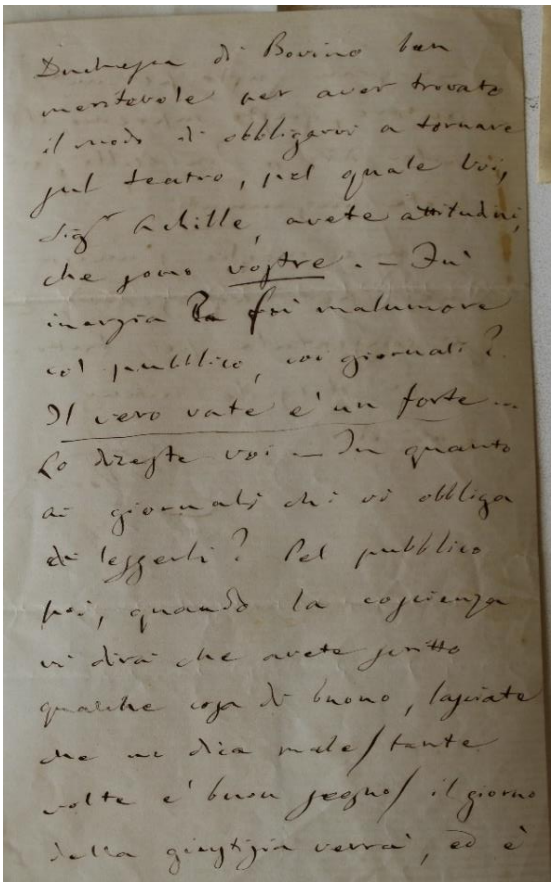


FIGURA 13. LETTERA DI GIUSEPPE VERDI AD ACHILLE TORELLI, 7 NOVEMBRE 1878 (BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI, *LUCCHESI PALLI*)

Altri riscontri si rintracciano, inoltre, nei commenti di Raffaello Barbiera, che scrive al Torelli di avergli fatto spazio nel suo volume *Liriche moderne*[192], e di Federigo Verdinois che oltre a restituire il ritratto del poeta che si dedica ai versi perché «fastidito dal teatro», consegna anche il parere del pubblico che, non ritenendoli all'altezza delle sue commedie, li considera «come un riposo per riprender lena»[193]. Tuttavia, più di ogni altro commento, resta emblematico il fatto che, dopo questa prima grande prova, Torelli non comporrà altri versi, eccezion fatta per i già citati versi rivisti e confluiti in *Alla vita e alla sua parola* e la sua resa de *Il Cantico dei Cantici*, oltre al lavoro lasciato in sospeso dalla sua morte, che

[192] In quest'opera antologica Raffaello Barbiera inserisce la poesia di Torelli *Il bacio più dolce*: «[…] Come poeta, le feci posto nel mio volume di *Liriche Moderne*; e non di rado rileggo sue liriche nelle *Schegge*. Ella adunque, con l'ingegno suo nobilissimo, mi è familiare; e il suo spontaneo ricordo che più s'affoga nell'animo mio l'antico sentimento. Parlerò nell'Illustrazione Italiana dei suoi lavori cortesemente favoriti». LP, ms. 85, Lettera di Raffaello Barbiera ad Achille Torelli, 12 novembre 1901. Lo stesso Torelli in una lettera a Raffaello Barbiera definì *Schegge* come una raccolta di poveri versi (R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici*, cit., p. 260).

[193] F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani di Picche*, Napoli, Morano, 1881, p. 68. Lo stesso si legge in D. PETRICCIONE, *Onoranze all'autore de "I mariti", Achille Torelli*, cit., p. 21.

pure riprendeva versi e motivi già presenti in altre sue opere precedenti, *Il dio dei poeti*[194].

[194] Per queste osservazioni finali cfr. il paragrafo V.1.

CAPITOLO V.
DAL VERO AL BELLO: EPILOGO DELLA PRODUZIONE LETTERARIA DI ACHILLE TORELLI

V.1. Il bibliotecario, l'erudito

Gli ultimi anni dell'esperienza biografica ed artistica di Achille Torelli sono caratterizzati dal passaggio dall'attività di giornalista, romanziere, commediografo e poeta all'interesse per quelle opere che potrebbero essere definite "di erudizione": un interesse giustificato anche dalle numerose letture di filosofia e dalle indagini bibliche che si aggiungono all'impegno puramente letterario[1]. Queste opere, scritte anche sotto l'influsso dell'allora direttore della Biblioteca Nazionale di Napoli, l'abate Vito Fornari, accompagnano Torelli nei suoi ultimi anni, quando, già impegnato come bibliotecario (a partire dal 1883) trova nei volumi che maneggia quotidianamente le risposte che il pubblico, talvolta ostile, non ha saputo fornire ai suoi dubbi esistenziali. È proprio durante la sua attività di bibliotecario, infatti, che produce importanti lavori, non meno degni di rilievo dei precedenti, ma probabilmente di minore diffusione per la complessità dei contenuti.

Nel 1891 dà alle stampe la sua versione de *Il Cantico dei Cantici*, cui segue, nell'anno successivo, lo studio esegetico dal titolo *Sul Cantico dei Cantici. Congetture di Achille Torelli* con una sua personale interpretazione critica e artistica. Sempre nel 1882, Torelli, per fare una burla ad un suo amico bibliotecario, dopo aver tradotto la stessa opera in napoletano, finge di attribuirla ad un ignoto autore del Seicento, Nicola Corvo, e la consegna all'editore Giannini[2]. Nel 1900

[1] Cfr. B. CROCE, *Achille Torelli*, in *La letteratura della Nuova Italia*, cit., p. 340.

[2] L'aneddoto che riguarda la pubblicazione dell'opera e la sua falsa attribuzione è ricordato da Torelli nel capitolo de *L'arte e la morale* dedicato al *Cantico dei Cantici*: «Consentitemi una digressione, affin di rivendicare la paternità del Cantico dei Cantici volto e interpretato in dialetto napoletano. Vennero a visitare la biblioteca dove io era, alcuni professori tedeschi; e uno dei miei colleghi mi presentò ad essi dicendo: "Il signor T… che finora ha fatto il commediografo, ma adesso… adesso è un bibliotecario!": era come se avesse detto di una donna: "Finora ha fatto la sgualdrina, ma ora, ora si è data alla vita onesta! – Ah! Ella è un bibliotecario che si diverte a fare il commediografo? – disse uno di quei tedeschi. – no – risposi – sono un commediografo che si diverte a fare il bibliotecario! Volli dare una lezione a quel mio collega, il quale, in buona fede, crede che un commediografo stia ad un bibliotecario come una persona buffa ad una seria. Fra le antiche carte di casa mia avevo certi fogli del 1600, bianchi ancora intendo bianchi nel significato che non erano scritti perché in fato, poi, erano molto ingialliti dal tempo. Su di essi feci ricopiare l'interpretazione dialettale del *Poema* da un pretonzolo centenario d'una terricciola montana, il quale scriveva ancora con la penna d'oca e al modo di due secoli fa. Dopo di che spaccia l'opera per quella di un poeta del 600, Nicola Corvo. Il manoscritto si trova ora fra quelli della Nazionale di Napoli. Ci caddero tutti, meno il più dotto e i due più geniali: Don Bartolomeo Capasso, Salvatore Di Giacomo e Ferdinando

pubblica l'edizione definitiva del carme *Alla vita e alla sua parola* (sul quale lavora dal 1897 come testimoniano i manoscritti) continuando a lavorare a *Il Dio dei Poeti* cominciato nel 1914 e terminato nel 1920, ma rimasto inedito. Inoltre, nell'intervallo di tempo tra la stesura del *Cantico dei Cantici* e *Il Dio dei poeti*, occorre necessariamente menzionare i due poderosi studi di erudizione che rappresentano la summa della sua definizione di "arte": *Sulla scienza dell'arte* (1895) e *L'arte e la morale* (1906).

Non è sicuramente da considerarsi un atteggiamento malinconico dovuto al bilancio della sua produzione letteraria in relazione al giudizio del pubblico e della critica, ma pur sempre una nuova forma di espressione dovuta ai suoi rinnovati interessi e all'attenzione che pone alle letture filosofiche e alle indagini che presuppongono una rilevante capacità di studio che spazia tra i temi più disparati, raccogliendo gli spunti anche soltanto accennati già in tutti i suoi precedenti lavori. Fare luce su questa ultima fase, infatti, rende in modo completo il quadro sull'evoluzione della produzione letteraria di Torelli che – senza mai accantonare del tutto i suoi primi esperimenti, così come le opere di successo e quelle marginali – fa confluire in questa sua nuova elaborazione letteraria il risultato delle sue riflessioni, lasciando che possa essere considerata una *summa* del suo lavoro.

Per una prima analisi delle opere di quest'ultima fase, occorre innanzitutto effettuare una distinzione tra le opere in versi e le opere in prosa: le opere in versi, con una vicinanza ad alcune poesie già presentate in *Schegge*, offrono considerazioni su temi relativi all'amore, alla fede e alla bellezza, proposti con uno stile più elevato; quelle in prosa fondono le prime prove di studi di carattere con il costante riferimento ai valori morali trasmessi anche nelle sue precedenti opere.

Un caso importante è quello de *Il Cantico dei Cantici*, che non solo rappresenta un esempio di una personale riscrittura e interpretazione del poema studiato «dal lato artistico e storico»[3], ma concede anche allo scrittore di coniugare le capacità del poeta con quelle del drammaturgo, come dimostrato dalla sapiente costruzione scenica dell'opera. Il testo, in endecasillabi sciolti, tratto «dai più reputati interpreti del testo ebraico», è strutturato in due tempi nei quali si alternano le voci del pastore, della Sulamite, di Salomone, del primo coro delle donzelle del serraglio, «che sente più particolarmente la bellezza spirituale della Sulamite e la supplica perché si arrenda al re», del secondo coro «più mondano», «che si sdegna dell'ostinazione della pastorella», e, infine, delle «gente pastorali di Efraim e le mondane di Giuda», che si stringono intorno al pastore, alla Sulamite e al re[4].

Avvalendosi dell'esempio del poema sacro che concilia «le bellezze pagane e l'umanesimo»[5] e strutturandolo in versi, ma con la stessa architettura delle sue

Russo. Il commediografo l'aveva accoccata al collega bibliotecario». A. TORELLI, *Capitolo X*, in *L'arte e la morale*, cit., p. 216.

[3] A. TORELLI, *Sul Cantico dei Cantici. Congetture*, Napoli, Giannini, 1892, p. 1.

[4] A. TORELLI, *Il Cantico dei Cantici*, Napoli, Bellisario, 1891, p. 6.

[5] A. TORELLI, *Sul Cantico dei Cantici. Congetture*, cit., p. 1.

commedie, con brevi descrizioni dell'ambiente e degli atteggiamenti dei personaggi, Torelli combina nel suo testo passioni e sentimenti contrapposti. Queste contraddizioni emergono soprattutto nel carattere principale rappresentato dalla figura della Sulamite che diventa il «tipo in cui lottano e si conciliano opposti elementi d'amori, che trovano in esso il loro centro d'armonia»[6]. Stando sempre alle indicazioni fornite da Torelli nelle sue *Congetture* – imprescindibile apparato paratestuale per comprendere la sua personale rielaborazione del poema – fin dai primi versi, si pone in evidenza non tanto la vicenda biblica, quanto la passione forte che esalta la coesistenza di due amori «che si contrastano e poi si conciliano»: «l'affetto pastorale della Sulamite, che invoca il suo diletto, e la passione terrena di Salomone, la quale non esclude la bellezza celeste della Sulamite, ma ne gode l'incanto». A sua volta, la Sulamite, che dimostra di essere la vera protagonista dell'azione, «lodata e cercata dal re, loda e cerca il pastore», rivolge a lui l'amore che altri provano invano per lei, apparendo «una mediatrice, che attratta, attrae»[7].

È evidente, fin dal *Primo tempo*, la forte passione provata dalla Sulamite per il Pastore – descritto in modo poetico dal coro che ne ricorda la purezza del corpo e dell'animo – dal quale vorrebbe essere rapita per fuggire insieme a lui. Così come la donna descrive l'uomo che non riceve altra presentazione, lei stessa viene descritta delle parole del primo coro, il quale ne individua le peculiarità fisiche e psicologiche e ne definisce la passione per l'amato, a contrario del secondo coro, che invece, le si rivolge con «sdegno», considerandola ignara della sorte che l'attende. Successivamente l'attenzione viene spostata sul carattere di Re Salomone, innamorato della Sulamite – che però continua a pensare al Pastore «assente dalla scena, ma presente all'anima di lei»[8] – e, comprendendo che il suo non è un amore ricambiato, chiede l'aiuto delle donzelle del serraglio affinché nessun impulso lo spinga a farsi amare controvoglia, «ripugnando di violentarla»[9].

L'episodio in cui più emerge ogni sentimento è rappresentato dal momento in cui la donna, incurante delle pretese del re, ricorda una visita del suo amante in primavera, usando immagini tratte dalla vita campestre. Continuando, la donna, «aggiungendo il proprio pensiero a quanto ella stessa s'immagina che le dica il Pastore»[10], immagina la dichiarazione d'amore che le rivolge il suo amato: «O bella, o mia diletta, o mia colomba / […] Fa che il tuo volto io vegga e senta il suono / del labbro tuo; ché dolce è la parola / de la tua bocca e incanto il tuo sorriso»[11]. Infine, «con maggiore esaltazione», la donna si rivolge ancora una volta al coro, alle figlie di Gerusalemme, descrivendo la sua ricerca notturna dell'amante («amor

[6] Ivi, p. 5.
[7] Ivi, p. 29.
[8] A. TORELLI, *Il Cantico dei Cantici*, cit., p. 10.
[9] Ivi, p. 11.
[10] Ivi, p. 12.
[11] Ibidem.

de l'alma»[12]), in contrapposizione alla scena narrata nell'epilogo posto alla fine del primo tempo, in cui viene presentato il corteo reale che porta sul trono la Sulamite e Salomone. Infatti, se Salomone, rivolgendosi alla Sulamite, non può far altro che notare la bellezza che sorge dalle sue pupille e la paragona alle creature più belle del creato, la donna viene distratta continuamente dal ricordo della figura del Pastore che scorge tra la folla dei fratelli d'Efrain e di Giuda e che a sua volta viene rapito dagli occhi languenti della donna che ama.

Nel *Secondo tempo*, invece, la Sulamite, gemendo per le proprie sventure, racconta il sogno notturno in cui aveva immaginato l'incontro con il suo amato, riconoscendo che il pastore vale più di ogni altro amante, e convince Salomone a non destare in lei un amore contrario alla sua volontà. Così, in conclusione, Salomone la lascia andare a casa, arrendendosi alla sua sconfitta sentimentale.

È chiaro, quindi, come si comprende anche dalla lettura delle *Congetture*, che Torelli ritiene la Sulamite «una figura allegorica» che anche se non diventa «una vera pastorella»[13], placherà i suoi desideri soltanto alla fine del dramma quando, pur essendo già regina, «si congiungerà del tutto col suo pastore»[14], ponendosi come anello di congiunzione fra lui e il re, personificando la funzione della «Coscienza profetica coi fedeli»[15]. Inoltre, tornando sull'opera nel capitolo X de *L'arte e la morale*, Torelli spiega che con questa sua riproposizione del *Cantico* ha voluto dimostrare che «la divina virtù dell'Amore» tende alla vita, che si realizza nella sua forma più sublime nel ritratto della «famiglia umana», preferendo lo «spirito» alla «carne», senza nessuna esaltazione gloriosa, ma soltanto con la piena dedizione dell'anima al vivere: «Mille anni avanti Cristo, la poesia aveva intuito l'essenza della Morale», mentre aveva lasciato incerti tutti i filosofi nel tentativo di spiegarla diversamente[16].

L'altra opera in versi prodotta nell'ultimissima fase della vita del poeta è il poema rimasto inedito *Il Dio dei poeti*, a cui Torelli affida «la custodia sacra del suo palpito d'artista», come afferma Gaspare Di Martino che è l'unico a pubblicarne dei passi nel suo articolo commemorativo all'indomani della morte dell'autore, nel 1922. Parlando del progetto di Torelli, elaborato a partire dal 1914, il Di Martino definisce quel poema in endecasillabi e settenari, distribuiti in «nove quaderni di venti facciate ciascuno», come «una fusione mirabile di pensiero e di forma»[17] e ne

[12] Ivi, p. 13.

[13] A. TORELLI, *Sul Cantico dei Cantici. Congetture*, cit., p. 36.

[14] Ivi, p. 71.

[15] Ivi, p. 85.

[16] A. TORELLI, *L'arte e la morale*, cit., p. 239.

[17] Cfr. G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, cit., p. 189. Anche se del testo non vi è traccia altrove, è emerso che Torelli si avvalse del giudizio di Ferdinando Martini pensando ad una futura pubblicazione: «Nando mio caro. Ti mando il lavoro. E leggilo col tuo comodo. Ma nota al margine d'ogni pagina tutto quello che non ti va… sono trepidante… sii senza pietà!», BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27(4, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 27 giugno 1916. Il giudizio, che arriva solo nei mesi successivi, dopo sollecitazione del Torelli («Nando mio caro. Hai letto il *Dio dei poeti?*

riprende i versi in cui più si rintraccia il suo pensiero, riportandone il passaggio più emblematico. Nei versi con cui il Di Martino conclude il suo ricordo emerge il senso che doveva essere consegnato all'intero poema, presentato nella sua completezza come la metafora della vita del poeta, rappresentata da una barca che attraversa una tempesta:

> Passa nella tempesta
> Il navigante e muore:
> lotta la Nave de la Vita e resta.
> (vv. 1-3)

Anche se il navigante, personificazione del poeta, non resiste alla burrasca delle inquietudini esistenziali, riesce a difendere e a conservare intatte le bellezze che trasporta «entro la stiva» (v. 5), «di che fece acquisto / di riva in riva» (v. 8) prima di cominciare la sua navigazione[18]. Combinando i tormenti con il desiderio di salvezza, il poeta immagina che a sospingere la nave lungo i flutti in tempesta vi sia «sempre amico un vento» (v. 8) che lo conduce verso il «varco» (v. 10) che, posto dinanzi a sé, dovrebbe riavvicinarlo a Dio. Con il riferimento al varco che non si può vedere, ma soltanto sentire, si fa cenno al motore unico della vita felice, la fede, capace di indirizzare l'uomo verso l'unica via «buona» (v. 22) da perseguire, ma apparentemente in contrasto con la ragione, elemento ben evidente invece nell'età matura del poeta. Per questo motivo, sentendosi in subordine, «la

Aspetto il tuo giudizio per pubblicarlo. Se puoi… dammelo!», BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27(5, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 12 settembre 1916), non è del tutto positivo, ma lascia che qualcosa di questi versi si salvi, così come si evince dalla risposta di Torelli: «Nando mio caro, non ho parole per dirti quanto ti sono riconoscente! Riconosco giustissimo che tu faccia a meno di dire dove il tuo pensiero filosofico e religioso discorda dal mio. Chi può dire quale sia il Vero? Tolgo subito i due primi versi e tolgo l'episodio del *brigante e del ciuco*. Aspetto il manoscritto e correggerò, secondo i tuoi suggerimenti, dove al mio pensiero non *risponde la voce amica e franca.* E fraternamente ti stringo al cuore! Il tuo Achille. Ps: dimmi, se puoi (dico: se puoi!) ottenermi dalla Società Editrice di Milano, la cui collezioni di Classici dirigi, che pubblichino il mio *Dio dei Poeti*: le farei le più larghe, le più vantaggiose (per lei) concessioni» (BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27(6, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 20 settembre 1916). Il lavoro di revisione continua negli anni successivi («Dicesti che nel mio *Dio dei Poeti* erano *alquanti* buoni versi, né pochi né molti; e questa tua parola fermò la mia attenzione: misi da parte quel lavoro, e, rileggendolo dopo molti mesi, mi avvedo che avevi pienamente ragione», BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27(9, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 14 giugno 1917) fino alla prima dichiarazione di un tentativo editoriale in una lettera indirizzata ad un certo Buja («Caro Buja, fatemi il piacere che mi vengano presto i 50 estratti del mio brano del *Dio dei Poeti*, chiesto da tutte le parti. Non mi importa che i Cecconi vengano o non vengano da me per voler pubblicare interamente il *Dio dei Poeti*». LP, ms. IV/16, Lettera di Achille Torelli a Buja, 1° ottobre 1919) e di pubblica esposizione («Altra vera riconoscenza ti debbo perché mi dicesti che nel mio *Dio dei poeti*, vi erano *alquanti* buoni versi. Ho rifatto questo lavoro e lo presento al concorso dei *Lincei* – poco sperando – ma tentare non nuoce!», BNF, Fondo Martini, 26, ms. 28(5, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 6 dicembre 1920.

[18] Ibidem.

Ragione si ribella» (v. 27) e lo sguardo del vate, sempre rivolto verso il futuro, si rinchiude nei suoi passati affanni per ricevere la speranza che mai lo ha abbandonato («torna al mio cospetto / la speranza d'un tempo», vv. 30-31) e che ritorna con reminiscenze leopardiane:

> Ecco rompe il sereno
> da le nubi fugate:
> passata è la tempesta…
> (vv. 32-34)

Tra la ragione e la fede, l'elemento accomodante è costituito dall'amore che «ringiovanisce» l'«invecchiata prole» (vv. 48-49) infondendo una continua ed eterna sete di vita, mentre il mondo si inchina al Dio che trova ristoro «nei due più caldi cuori» (v. 56): «quello del poeta e della donna» (v. 57), le due creature supreme. La donna in cui più si incarna la figura divina è la madre, pura nei suoi sentimenti, tanto da rendere l'artista del suo fiero soprannome di «poeta della madre» (v. 61):

> Oh quanto altero e come
> ogni più grande fama e più diletta
> rifiuterei contento
> se di "Poeta della Madre" il nome
> potessi meritare… forse mi spetta!
> (vv. 72-76)

Alla fine della sua carriera, dunque, Torelli cerca ancora di darsi una definizione che possa identificarlo dal punto di vista personale e artistico, senza sminuire nessuna sua idea prima che diventi forma. In questo caso, come succede anche in altri versi – si veda il seguente caso de *Alla vita e alla sua parola* – l'intenzione dello scrittore, non è solo quella di rappresentare se stesso, ma anche quella di presentare la sua particolare visione del mondo e di rendere eterno il senso ultimo dell'esistenza.

V.2. La celebrazione della bellezza fino all'«ultima fibra illanguidita»: *Alla vita e alla sua parola*

Achille Torelli a partire dal 1897 (questa è la data riportata sui due manoscritti conservati presso la *Lucchesi Palli* della Biblioteca Nazionale di Napoli[19]) comincia la stesura del carme *Alla vita e alla sua parola*, pubblicato già in una prima versione nel 1898 presso l'editore Giannini di Napoli e nella sua forma

[19] Vd. LP, ms. 1567, A. TORELLI, *Alla vita e alla sua parola*, 1897 e LP, ms. 1568, A. TORELLI, *Alla vita e alla sua parola*, 1897.

definitiva nel 1900 per l'editore Marino di Caserta[20] (compare poi successivamente con alcune varianti anche nel capitolo XXI de *L'arte e la morale*). Con questi versi di speranza e di resistenza, a metà tra il mistico e il filosofico, Torelli offre una precisa sintesi dell'ultima fase della produzione letteraria che coincide anche con gli ultimi bagliori della sua vita, chiarendo la sua scelta di passare dalla descrizione del vero – realizzata nelle commedie di ambiente e nelle opere narrative – al bello, proposto nella sua accezione più filosofica di virtù astratta che ripudia e combatte la morte, presentandosi come pura vita. In realtà, al concetto di bellezza, Torelli si era dedicato anche nella sua prima giovinezza, come emerge dal poemetto didascalico – che poi afferma di voler disconoscere – dal titolo *Sul Bello*, pubblicato presso la Stamperia del Fibreno a Napoli nel 1865, menzionato nel primo capitolo del volume *Sulla scienza dell'arte*, intitolato *Prima indagine sul Bello*[21]. Questo capitolo si pone come un commento all'idea di bello presentata in quello che Torelli definisce un «poemetto» pubblicato «nell'età giovanile» e che rifiuta nella «matura»[22], ma di cui decide di servirsi per esporre le considerazioni che ha maturato progressivamente nel corso della sua produzione e soprattutto nel componimento *Alla vita e alla sua parola*.

Nella sua *Prima indagine sul Bello*, prendendo come punto di riferimento alcuni passaggi fondamentali della poesia, Torelli, fin dall'incipit ne enuncia uno dei temi centrali, quello dell'amore della vita in contrasto con l'odio per la morte, esemplificando il comportamento dell'uomo che resiste come un desiderio di non morire, a costo di rimanere «cieco, zoppo, sordo»[23]. Lascia, inoltre, un ampio spazio alla descrizione della sua personale idea di arte, definita «apparenza di vita, effige, ritratto, simulacro, parola di vita»[24]. Soltanto considerando questo commento, si comprende il senso del titolo dell'opera *Alla vita e alla sua parola*: i versi sono la celebrazione non solo della vita, ma anche dell'essenza che essa emana e che Torelli, da poeta, rintraccia nell'arte e da uomo, nel bello.

Pur volendo considerare queste sue riflessioni espresse nella forma definitiva un importante punto di approdo, è possibile rintracciare un momento intermedio nelle considerazioni di Torelli, individuandolo nella già citata lettera scritta e mai spedita a Giuseppe Costetti nel 1887, in cui, dovendo inizialmente soltanto rispondere ad una domanda sull'ideazione artistica, lo scrittore partenopeo si lascia andare a rilevanti osservazioni che poi verranno proposte nei suoi scritti

[20] A. TORELLI, *Alla vita e alla sua parola*, Caserta, S. Marino, 1900. Per tutte le citazioni tratte da questa edizione sarà riportata tra parentesi l'indicazione dei versi.

[21] Una bozza del testo di questo capitolo si rintraccia nel manoscritto *Il Bello*, conservato presso la *Lucchesi Palli*, il cui testo in parte fu pubblicato da Torelli con il titolo *Un dialogo con Paolo Ferrari* su un numero speciale a lui dedicato in occasione della morte. Vd. LP, ms. II.J.IV.17, A. TORELLI, *Il Bello*, s. d.

[22] A. TORELLI, *Prima indagine sul Bello*, in *Sulla scienza dell'arte*, cit., p. 8.

[23] Ivi, p. 7.

[24] Ivi, p. 9.

critici. Con l'intento di soffermare l'attenzione sugli stessi concetti già individuati in precedenza, si deve almeno considerare l'idea di bello espressa in quello scritto:

> Il bello […] si può anche definire: *La forma presa dalla virtù nel fenomeno ch'ella stessa genera*. […] In breve, l'intera azione dell'uomo è un fenomeno e la virtù che lo produce è l'*essere*. Il grido dell'anima è la vita, a cominciare dalla materiale e a finire alla morale, che è la vera; e se tendiamo l'orecchio all'esclamazione umana, altro non udiamo che invocazioni di giustizia perfetta, augurii d'amore infinito, proteste contro la morte ed il dolore, antesignano di questa; il grido dell'anima è la vita che non difetta e non soffre, l'essere che non vien meno! Per cui il bello si può bellamente definire: *La parola della vita*[25].

Inoltre, tenendo conto delle altre affermazioni di Torelli che lo inducono a definire il bello come la pura vita e il brutto come la morte[26], a prescindere dalle oscillazioni che possono avere questi concetti in contesti differenti, si può affermare che il bello e l'arte rappresentano i due momenti fondanti dell'espressione del desiderio di vita dell'uomo-poeta che si fondono in un'unica volontà, il desiderio di vivere:

> Questi punti veramente vitali innamorano l'uomo e particolarmente il poeta che è la condensazione dell'uomo: la vita! la vita! la vita! e niente altro che la vita! quindi nessuna definizione è più popolare di quella che chiama *Il bello la parola della vita*[27].

Prima di procedere con l'analisi del carme si può osservare come questo sia il momento principale dell'atto di ammirazione di Torelli nei confronti dell'abate Vito Fornari – esempio da cui attinge molti concetti tra il mistico e il filosofico[28] – e che si trasforma poi in un puro gesto di imitazione dell'opera *Del bello e della poesia* (1868), che contiene l'insieme delle lezioni da lui tenute su tali temi[29]. In modo particolare, per un confronto tra i due, è di notevole importanza la lettura dei capitoli che illustrano il concetto di bello, dai quali Torelli non solo riprende la definizione più letterale, ma anche tutti gli esempi di applicazione di questa al reale. Fornari, infatti, dedica diversi capitoli alla trattazione della bellezza: dalla *Lezione III* intitolata *Incominciasi a investigare del bello*, in cui si rende conto sia della «difficoltà della ricerca» sia della «difficoltà di esporla»[30], passando per la *Lezione IV* (*Si prosegue la ricerca intorno al bello*), per giungere alle lezioni V (*Si definisce*

[25] LP, ms. II.J.IV.17, A. TORELLI, *Il Bello*, s. d.
[26] Ibidem.
[27] Ibidem.
[28] Cfr. F. VERDINOIS, *Vito Fornari*, in *Profili letterari*, cit., p. 71.
[29] Anche se nella versione definitiva la dedica scompare, nei due manoscritti del carme *Alla vita e alla sua parola* è presente la dedica a «Vito Fornari, solitario per altezza d'ingegno, affratellato a tutti dalla Religione».
[30] V. FORNARI, *Del bello e della poesia*, Napoli, Tipografia dell'Industria, 1868, p. 33.

la bellezza) e VI (*Si spiega la definizione della bellezza*), in cui si arriva alla pura definizione del concetto.

Se per Torelli il bello ha un legame con il mondo terreno, per Fornari è «la divina parvenza»[31] ad essere pura bellezza:

> La bellezza, la vera bellezza, la bellezza ch'è bellezza per sé e non per altro, la bellezza per cui le altre cose sono belle, la perfetta bellezza, la bellezza unica è la luce di Dio, il candore di eterna luce, lo splendore di Dio, l'immagine e la similitudine di Dio, la seconda persona dell'augusta Triade, l'unigenito Figliuolo, che assunse nel verginal seno di Maria la natura umana, ed è Gesù Cristo Signor nostro, luce, splendore, similitudine, figura, immagine e parola di Dio, ecco la bellezza[32].

L'aspetto che lega Fornari a Torelli è la trasposizione del bello del mondo celeste nel creato, in cui riverbera tutte le sue qualità, tra lo stupore e la meraviglia di chi riesce a scorgerla: «Bello il lampo, bella la stella cadente, bello un sorriso che spunti in sulle labbra, bello il sospiro che riveli il profondo cuore, bello un detto improvviso, bello un pensiero nuovo; anzi ogni improvviso ed ogni nuovo, cioè in atto di nascere, sempre è bello»[33].

Come già notato in IV.3.1, molti dei versi del carme in endecasillabi e settenari, a quell'altezza sono stati già pubblicati in alcune poesie inserite nel volume *Schegge* – in particolar modo in *Ad un fringuello accecato*, nonostante alcuni versi siano presente in altre liriche come *D'Inverno* o in altri frammenti – con le quali condivide le stesse riflessioni esistenziali, ma arricchite di un importante messaggio filosofico. Andando oltre il mero parallelismo tra il gracile pennuto e l'animo del poeta, accomunati non solo dalla pratica di allietare il pubblico con un canto lieto, ma anche dalla medesima sorte «funesta» (v. 16) che li vede prigionieri della mano «spietata» (v. 23) personificazione di quella società dalla quale nessuno dei due si sente compreso, dopo una prima parte dedicata alla rappresentazione del male a cui spesso tendono «le umane voglie» (v. 29) – riportate in questo caso con la definizione delle azioni spregiudicate che compie l'uomo nei confronti dell'uccellino, torturandolo fino a trafiggergli le pupille – si arriva alla raffigurazione in versi del concetto di bello, «la smarrita idea» (v. 42) che il poeta rintraccia nel «cieco fringuello» (v. 41): «La parola de la vita è il bello!» (v. 43). La vita, infatti, viene considerata il motore che genera «un solo / e supremo desio» (vv. 45-46) che più si innalza verso il cielo – e quindi verso Dio – tanto più accresce la speranza nei cuori di «ogni terrena / vivente creatura» (vv. 48-49) che si abitua già durante la vita anche alle tenebre della morte.

In una contrapposizione tra il bello e il brutto, Torelli considera il primo «il vero / fior de la vita, che ne annuncia il frutto» (vv. 58-59), ma se si va incontro

[31] Ivi, p. 41.
[32] Ivi, p. 41.
[33] Ivi, p. 64.

all'inverno della vita, da questo, al contrario, deriva, il brutto, considerato il suo messaggero, «ombra di morte» (v. 61):

> In lui, per mille aspetti
> "Sozzi a vedere, abominosi, abbietti"
> Parla la morte; e altrove, al par d'un'iri
> Messaggiera di speme, ovunque io miri
> Bello, che sia straniero
> A l'esser mio, l'amor m'investe, un novo
> Vigor m'incita, e provo
> Ansia di possederlo, apro a l'intero
> Riso de l'esistenza il mio sentiero.
> (vv. 62-70)

Il bello, invece, induce l'uomo a nutrirsi di amore e di speranza, ma anche dell'ansia di riuscire a possederlo lungo il cammino della vita. In questo gioco di alternanze di bello e brutto, nell'esistenza umana, il ruolo di mediatore è svolto dall'amore, l'unico sentimento che è capace di far rivivere le «tempre men vive» (v. 79) e allontanare l'incombere della morte:

> Così l'umane forme e l'alme sparte,
> divariando per bellezza ognuna,
> tra loro si scambian vita, e n'è distrutta
> così la morte in parte…
> (vv. 80-83)

All'amore, a sua volta, è associata l'idea della bellezza, «parola eterna» (v. 84), viva nell'immagine del Dio «ch'ogni vital parvenza in sé raduna» (v. 85), segno d'amore, intorno a cui si sono interrogati tutti gli uomini a partire da Platone che nella sua opera lo descrive come una «caccia all'intero»[34], antico tormento degli uomini nella ricerca ossessiva dalla metà mancante. Concepito come il riflesso «del vero» (v. 95), l'amore sopravvive ad ogni lotta e vince sul male, rappresentato da Satana che «pur volendo non potrebbe amare» (v. 99) e dalla vera passione nasce il bello, chiudendo così la fitta rete di legami che intercorrono tra i due ideali che si sostentano a vicenda, annullando ogni bruttura con cui si scontra l'uomo nella sua esistenza, necessaria all'evoluzione: così come anche Venere dovette perdere il suo Adone per veder fiorire la bella rosa vermiglia, l'eterno ciclo non si è ancora esaurito («e nasce ancor la vita / de le leggiadri cose / del sangue, che versò la sua ferita / e di vermiglio colorò le rose», vv. 103-106). Nella cupa visione del mondo, infatti, accorre l'amore, «unico nume» (v. 108), a rischiarare le tenebre – come accadde primariamente nel «greco / mondo del bello» (vv. 112-113), fino a

[34] Cfr. la nota del poeta in A. TORELLI, *Alla vita e alla sua parola*, cit., p. 8.

raggiungere il suolo dove fu versato il «sangue Nazareno» (v. 120) – celebrato come emanazione di Cristo, che nutre l'anima dell'uomo con nuovi sentimenti, infondendovi la vita:

> Cristo, ch'è vita e via,
> ha il suo vestigio impresso
> in ogni cor, che sia
> "Pensoso più d'altrui, che di se stesso".
> (vv. 126-129)

Il poeta, descrivendo l'amore, come sentimento primordiale, lo avvicina all'idea dell'amplesso e del bacio «fra le cose» (v. 132) che generano il bello, frutto del «primo amore» e dell'«inaccessa idea / che, non creata, crea» (vv. 135-136). A questo processo generativo partecipa anche l'uomo che chiede a Dio soltanto «che non l'uccida» e che venga affidato all'amore, «sacerdote d'imene» che accende in lui «la carità dell'Arte» (vv. 143-146). Sempre pensando all'idea della bellezza, il poeta la concepisce come un incorruttibile scudo che protegge il petto dell'uomo da ogni malvagità, rappresentata dal brutto e «da l'implacabile Parca» (v. 156) che, nei casi più estremi, anticipa la morte. Questa bellezza, celebrata dal vate che presta i suoi occhi e le sue orecchie alla venerazione della natura in cui il bello si sparge, risulterebbe vana se l'amore non spirasse in essa il flusso vitale:

> è vano il seme
> se fiore non diventa…
> e se la pira, eretta a dramma a dramma,
> da l'esser foco non si svolge in fiamma,
> accesa non è già, ma mezzo è spenta.
> E l'Arte pur così, se l'interezza
> Vital non ha, né la rivela, a un tratto,
> con l'ingenito scatto,
> è Amore in mano a cui l'arco di spezza.
> (vv. 164-172)

Nella parte centrale del carme, la natura è considerata emanazione dell'arte, nella cui osservazione si rintraccia il vero, rappresentabile soltanto attraverso la storia che riaccende il fuoco sacro della vita. In questo contesto, lo stesso sintagma usato in precedenza per riferirsi alla bellezza sparsa per il mondo adesso è riportato per ricordare il «sorriso» di Dio («è la bellezza / sparsa per l'universo il suo sorriso!», vv. 188-189). Più il poeta si addentra nella trattazione in versi e maggiormente si avverte il suo culto di Dio, senza la cui parola nessun pensiero prenderebbe forma e nessuna forma svelerebbe la propria essenza, considerando che anche l'essenza più evanescente brama di avere «la sensibil forma» (v. 196), la stessa che rivive in ogni uomo e che invita la «degradata prole» (v. 202) a non

curarsi di altro se non del proprio «vantaggio» (v. 203). In una lotta vertiginosa tra alto e basso, costantemente in bilico, senza una possibile risoluzione, la stessa prole trova la sua serenità soltanto nel desiderio di ricongiungersi a Dio con il suo movimento continuo e convulso che «tutto muove a salir» (v. 220). Se l'ascesa sembra difficoltosa per l'umanità, la vera unica via per riparare le offese è offerta dal poeta che va «favoleggiando» «da le vie più nebbiose e basse» fino al cielo, «l'infinita vetta, ove la fede / rinvenne e al sen si trasse» (vv. 228-230). Una volta raggiunta la cima, il poeta si ferma a contemplare il mondo dall'alto oppure «ripiomba» (v. 232) nuovamente in profondità, dove giace già sepolto l'amore, che diventa la tomba del poeta se non riesce a controllare i suoi istinti.

Nonostante non ci sia niente di più vago dell'amore per il poeta, questo sentimento è ciò che maggiormente agogna nel «mondo immaginoso» (v. 241) e soggiogato alla morte se non trovasse nella vita l'altra entità capace di contrastarla:

> Innanzi a l'alma in festa,
> sfolgora generosa e trionfale
> la Vita, il Ben sul Male
> e muta in pia la sua virtù funesta.
> (vv. 247-250)

Una volta raggiunta la meta e la «pace gloriosa e santa» (v. 251), l'animo del poeta è appagato e riconosce che l'amore e l'anima non sono altro che un «bacio eterno» (v. 256) a cui il vero bene dell'esistenza luccica da lontano. Con la classica metafora del viaggio turbinoso che mette in pericolo l'uomo che lotta per non morire anche dopo la perdita dell'amore, e con lo stesso sintagma leopardiano, «Due cose belle al mondo: amore e morte» (v. 270), spiega l'alternarsi del bene e del male durante l'esistenza umana. Come ha spiegato altrove, infatti, questo binomio è giustificato dal fatto che l'amore è «la pietra di paragone delle cose belle» e la prima tra le cose belle paradossalmente è la morte perché nasce insieme all'amore: siccome «l'oggetto che fa nascere l'amore è la bellezza della vita», si può affermare che «il miraggio della vita destante l'amore precede quel desiderio di morire che sorge *con* l'amore» e infine «l'amore sente vaghezza di morire, sia per divenire la cosa amata, sia per darle prova suprema di se stesso, perché al cospetto di quella è felice d'annullarsi»[35]. Sempre tenendo conto dell'opposizione nel binomio bene-male o amore-morte, l'uomo, partendo da una condizione negativa che avvicina la sua essenza a quella si Satana, con la pura volontà di riuscire a raggiungere la vetta del cielo e di emulare Dio, diventa l'esempio di forza e di resistenza che tramuta il brutto al bello e il male in bene.

Riprendendo poi l'esempio del «rigido mattino» già descritto in *D'Inverno*, propone l'esempio della neve per riproporre la purezza dell'amore che quando si poggia sul suolo o resta bianca o si mescola a fango intorbidendosi, rendendo fertile

[35] A. TORELLI, *Indagine sul Bello Artistico*, in *Sulla scienza dell'arte*, cit., pp. 64-65.

il terreno o lasciando che tutto muoia: lo stesso destino è riservato al bene che giunge nel mondo e si confonde tra l'umana prole. Con un'immagine metaforica che rimanda ancora una volta a Venere, il poeta pone in contrasto la bellezza della dea con il rude lavoro del suo sposo Vulcano, dalla cui «battuta incude» (v. 300) che scaturì dalla sua mano addolcita dalle ghirlande di Venere, «madre de le rose» (v. 305): in questo modo si fondono «le contrarie tempre» (v. 306) e diventano un'unica grande forza. Si comprende, quindi, l'idea cardine di tutto il carme:

> Il male è sol del bene
> Fibra men viva: è la virtù che sviene.
> Ciascun amore, in sì vita verace,
> pugna con un altro amore e il mal deriva
> dove maggior soggiace…
> (vv. 312-316)

Seguendo questo schema, l'amore, anche se nasconde un dolore interiore («il germe», v. 322), è come la pianta che «rattistir si vede / per bruco, che la fora o per torrente / che la discalza al piede» (v. 323-325): così viene distinto a fatica «l'essenza del pensier da la parola», perché «intender non si può dal ben diviso / il bello» (vv. 328-330). Riprendendo poi i *loci* della *Scena in un'alpestre campagna*, Torelli descrive anche la tempesta come «amor de gli elementi» (v. 338), in quanto spinti tutti e allo stesso modo dall'unico desiderio che li invita a congiungersi per rendere – in maniera ossimorica – l'«orrido bello» (v. 340), cioè quella sensazione di sublime che si avverte con stupore anche dinanzi agli spettacoli più cruenti della natura. Questa, con «folgori, nembi e venti / Mirando in cieco» con un «vorticoso amplesso» «che tutto schianta e abbatte», fa sentire la sua potenza sulle «afflitte genti» nei cui animi «l'infinita vita cui sono tratte» si sfida con la morte (vv. 341-348). Avvicinandosi ancora una volta alla poetica leopardiana, prima in modo implicito con la citazione della «Natura matrigna» (v. 455) che può essere soggiogata dal canto del vate pervaso di puro amore, e poi in forma esplicita citando il «cantor de la ginestra» (v. 469), servendosi del modello bucolico, Torelli utilizza una serie di riferimenti che richiamano la vita dei campi. È proprio del «villano» (v. 459), infatti, la tendenza a rivolgersi al cielo per ottenere un raccolto migliore, come accade per il «vendemmiatore» che si rivolge «alla voluttà celeste» (v. 462) – definita da Torelli con un altro richiamo a Leopardi e ad *Aspasia*, «sua delizia ed erinni» (v. 463) – per renderla oggetto di preghiera o di insulto, quando non ottiene la giusta ricompensa.

Ancora con un accostamento tra «fratelli», viene proposta una vicinanza tra riso e pianto che si dirigono verso la stessa meta cui pure il poeta è spinto dall'amore, come lo era stato Leopardi, fino a quando nel suo cuore non «perì la fede, ond'egli eterno / esser credea (vv. 482-483). Sempre con riferimento ai canti del ciclo di Aspasia, risemantizzando dei versi di *A se stesso*, con l'anafora della

voce verbale «perì», Torelli trova il modo di accostarsi alla vicenda del poeta recanatese con la ripresa del verso «perì l'inganno / ch'eterno io mi credea» (vv. 503-504), cioè l'inganno amoroso, a cui egli risponde ergendosi come il fiore che «spunta immortale» (v. 485): quasi come la ginestra che sfida «l'arida schiena», anche lui come una «colonna che non piega» non è più «corrugato dal tormentoso / perenne meditar», sfidando il nulla che lo circonda (vv. 487-489). Questo atteggiamento eroico, non può che essere ammirato ed emulato da Torelli che condivide un'analoga sorte in cui l'inganno è quello dell'amore della fama effimera, come emerge in un commento che lui stesso associa a questi versi, in un'immagine quasi teatrale del Leopardi degli ultimi anni:

> Qui Leopardi, grave, composto al volto ed agli atti appare come una colonna su cui posa il suo pensiero… quel Perì piomba come un masso e sta… la fronte del Poeta non è più corrugata dal profondo e tormentoso meditare, ma nell'aspetto austeramente forte ella si manifesta qual sede d'un pensiero sovrano, che non è vano riverbero di grandezza, perché se non è tutta la Verità ne ha però uno dei suoi attributi, l'atto maestoso pacato e sicuro[36].

L'intelletto, come sede del pensiero e della ragione, viene elogiato nuovamente quasi a conclusione carme, quanto Torelli, invoca Jago, avversario di Otello nella tragedia shakespeariana, apostrofandolo come «nefando» (v. 507), e chiedendosi non solo da quale entità possa trarre quella forza che lo rende capace di trasporre la sua malvagità nelle cose, ma anche quale possa essere la risoluzione di ogni sua azione e la trova nella ragione, la «mente ordinatrice» (v. 527), capace di contrastare quella parte della sua anima che prova la strada della disobbedienza.

Tuttavia, l'ultimo pensiero non è rivolto al brutto, bensì al bello, cantato dal poeta che, anche se disprezzato dai filosofi come Platone, è l'unico in grado di fondere la filosofia con la vita, scopo ultimo di questo canto che, per questo motivo, si conclude con l'invito alla «canzone», «messaggera d'amore» ad andare tra la gente timorosa della morte per convincerla a seguire il bello e quell'«insegna» che conduce l'esistenza umana verso Dio (vv. 555-556).

In questa alternanza di immagini allegoriche per giungere al senso morale sotteso a tutta l'opera si compie lo sforzo creativo del poeta che, sentendosi come il fabbro che lavora l'argomento «martellandolo e rimartellandolo da tutti i lati»[37], individua i momenti della creazione, dalla percezione alla comprensione, che rappresenta con la figura delle tre chiavi: la prima è la chiave, quella della ragione, corrisponde «alla toppa della Verità fondamentale» e ha con sé il monito «*il mal non è che lo scemar del bene e quindi il vizio è la virtù che sviene*»; la seconda chiave corrisponde ad una seconda verità ed è distinta con la scritta «*cogli l'incosciente Amore, pensoso d'altri e non mai di sé, cogli lo sposo di due nature*

[36] LP, ms. 3373, A. TORELLI, *Caro Giuseppe…*, 14 giugno 1887.
[37] Ibidem.

in lui, l'ordin, l'anello, il bacio fra le cose, e questo è il bello»; la terza ed ultima chiave, «il fascino con che apre l'anima e ne promuove l'azione» reca il motto «*La bellezza conforme è onnipossente a prender occhi per aver la mente; e nel suo volto è trina, una persona, che libertà consente a chi si dona*»[38].

Con uno slittamento continuo dalla bellezza fisica a quella morale, dunque, le riflessioni di Torelli vengono indirizzate verso una precisa idea di morale desunta dal bello, considerando che per lo scrittore «tutto ciò che è veramente bello, è per sua natura morale e rende morale»[39] e tutto ciò che è morale «conduce all'armonia del pensiero umano»[40]: «la bellezza fisica è la prima delle bellezze, che attira e conduce all'armonia del pensiero umano, la quale è lo scopo della scienza ed è la meta dell'umanità; la bellezza morale compie l'opera di quella fisica»[41].

V.3. Considerazioni sul bello artistico: *Sulla scienza dell'arte* e *L'arte e la morale*

Nella fase più matura della sua esperienza letteraria, come già notato con gli esempi precedenti, Torelli mostra chiaramente il suo proposito: «riuscire dilettevole senza essere superficiale»[42]. Questo intento viene raggiunto anche grazie alle riflessioni esposte nei due scritti che fondono sapientemente osservazioni personali con considerazioni letterarie, artistiche e filosofiche: *Sulla scienza dell'arte* e *L'arte e la morale*. Queste due opere – che meglio di ogni altra descrivono il carattere eclettico e poliedrico dell'autore – lungi dall'essere un semplice repertorio di fonti e contenuti da cui lo scrittore ha attinto gli elementi delle sue opere, si presentano come strumenti paratestuali imprescindibili per un'attenta lettura critica. Volendo andare oltre la ricostruzione degli strumenti di cui si serve Torelli nel processo compositivo, già rintracciati nel capitolo relativo al teatro come esempio paradigmatico per affacciarsi sul suo "scrittoio" attraverso le considerazioni consegnate dallo stesso autore, in questa sede è utile servirsi del suo lascito critico ed erudito per individuare le riflessioni con cui argomenta i concetti proposti nelle opere teatrali, poetiche e narrative, di più facile fruizione per un pubblico eterogeneo.

Caratterizzati da uno stile elevato della scrittura e da un lessico ricercato che lo stesso Torelli ha appreso dalle sue letture filosofiche, i due testi, infatti, sono stati concepiti per lettori colti che avrebbero saputo comprendere e contestualizzare le osservazioni dello scrittore, tenendo conto anche del suo intento pedagogico già manifestato nelle altre opere che, come già dimostrato, lasciano sempre ampio spazio per l'enunciazione di un messaggio morale. Se nei primi lavori letterari il

[38] Ibidem.
[39] A. TORELLI, *Moralità della bellezza fisica*, «Gazzetta Letteraria», 19-26 febbraio 1881, V, 8, p. 57.
[40] Ibidem.
[41] Ibidem.
[42] A. PADULA, *Commemorazione di Achille Torelli*, cit., p. 10.

messaggio è insito nelle descrizioni dei personaggi che animano la scena e nelle loro azioni oltre che nei commenti dell'autore, in questi ultimi scritti si giunge ad una dilatazione di qualsiasi considerazione lasciata implicita altrove, non solo giustificando la motivazione della scelta compiuta dallo scrittore, ma anche individuandone le fonti di cui si avvale per muovere le sue riflessioni con lucide argomentazioni. Facendo coincidere i diversi momenti con due rispettive concezioni dell'ideale artistico, si comprende lo spostamento di Torelli dall'idea dell'arte intesa come narrazione del vero, a quella di un'arte che si avvicina alla massima oraziana del *miscere utile dulci* e che si propone come scopo quello di aggiungere al vero già conseguito anche il bello, fine ultimo dell'artista.

Sempre procedendo con l'esempio del concetto di bello già enunciato attraverso la lettura del carme *Alla vita e alla sua parola*, si può considerare come anche nei due importanti volumi di erudizione ritorni con costanza l'ideale della bellezza, intesa da un lato come opera d'arte che imita il divino, ma dall'altra anche come lo scopo a cui tende l'uomo durante la sua esistenza rivolta al compimento di un bello "morale" concepito come la massima realizzazione di ogni essere umano. Indentificando l'arte come il bello, infatti, il primo studio considerato in questa sede, *Sulla scienza dell'arte*, presenta fin dal titolo l'oggetto di analisi che occupa gran parte dell'opera per poi arrivare ad una commistione tra bello e bene che introduce al secondo studio da tenere in considerazione, *L'arte e la morale*.

Fin dall'*Introduzione* – che presenta come titolo il riferimento dantesco *Prendete il monte a più lieve salita* – quasi invitando il lettore ad accompagnarlo in quel viaggio di scoperta, l'autore si propone «di essere leggero» e identifica con precisione la scienza dell'arte come il punto verso cui convergono le «potenti attrattive» che le vengono fornite dall'arte:

> La scienza dell'arte merita bene che l'arte, per gratitudine, la fornisca potenti attrattive: la bellezza è come la chiave della ragione; questa chiave, in mano alla persuasione, figlia di Venere, apra, almeno per l'estetica, la porta dell'orto serrato, dove la scienza fiorisce soltanto per i sapienti[43].

Tuttavia, è consapevole dell'esistenza di intelligenze «negate a penetrare il linguaggio filosofico» che «si smarriscono ancora in tortuosi giri» mentre cercano di capire cosa sia il bello[44] e per questo ammette di non conoscere il motivo per cui tutti si affannino così tanto nella comprensione dal momento che basterebbe anche soltanto sentirlo.

Raccogliendo il testimone del Fornari, dopo la *Prima indagine sul Bello*, in cui mette in rilievo, come già detto, la definizione del concetto, comparandola alla massima essenza della vita, Torelli si avvia alla rappresentazione del bello artistico

[43] A. TORELLI, *Introduzione: prendete il monte a più lieve salita*, in *Sulla scienza dell'arte*, cit., p. 2.
[44] Ibidem.

(*Indagine sul Bello Artistico*) individuandola in modo astratto nella fusione di bellezza e arte – che tengono vivo l'amore e pongono rimedio a qualsivoglia «disordine nella Natura»[45] – e, in maniera concreta, nei caratteri che lui rappresenta sulla scena. Dopo aver riproposto la sua personale considerazione, lo scrittore, nel capitolo intitolato *Le Teorie sul Bello*, ripercorre le riflessioni sull'idea di bellezza presentate nel corso dei secoli da filosofi, pensatori e intellettuali fino ad avvalorare la sua tesi, con precise argomentazioni che indirizzano anche verso le fonti di cui lui stesso si è avvalso. Il primo filosofo di cui si avvale per la sua trattazione è Platone e attraverso le sue teorie precisa che la verità e la bellezza confluiscono nell'idea puro bene in cui si convertono diventando una verità concreta che si manifesta nel Dio: «il bello è lo splendore del vero», mentre «il bello è il bene, Dio, che non ha forma e non si vede, ma soltanto si può pensare»[46]. A partire dalle riflessioni del filosofo sulla virtù che mira alla bellezza, anche il Fornari, prima di Torelli, era riuscito a dimostrare che l'arte è davvero una disciplina «onestissima e veracissima», ma sempre poco accessibile a coloro i quali appaiono carenti di ingegno, e che per questo necessitano che sia mediata dalla poesia che – citando Metastasio – viene considerata «arte fallace / che diletta ed inganna, inganna e piace»[47] (*Il Parnaso accusato e difeso*). Al contrario, Aristotele, considerando la poesia non soltanto un diletto, ma anche più vera della storia, esprime la sua concezione dell'arte come «imitatrice della natura», avvertendo la sua importanza in ogni studio sulla scienza dell'arte, come lo stesso Torelli aveva espresso nel suo poemetto *Sul Bello* e in alcuni passi de *Alla vita e alla sua parola*:

> a prender occhi per aver le menti,
> la bellezza è pastura
> rozza nella natura;
> e il Vate a lei fa specchio
> de l'occhio e dell'orecchio:
> in sé l'affina e plasma, al par di marga
> pria che fuor la risparga,
> a meglio prender occhi e meglio avere
> le menti in suo potere[48].

A dimostrazione della congiuntura tra religione e filosofia che si realizza nel suo animo nel momento in cui scrive, Torelli non può fare a meno di citare Sant'Agostino, che pure ha trovato un punto di raccordo tra la filosofia platonica e il cristianesimo: in questo modo riflette sulle modalità per mettere d'accordo anche la bellezza dell'arte con il suo opposto, la malvagità. Riprendendo le considerazioni

[45] Ivi, p. 67 (*Indagine sul Bello Artistico*).
[46] Ivi, p. 77 (*Le Teorie sul Bello*).
[47] Ivi, p. 89.
[48] Ivi, p. 93.

agostiniane sulla bellezza assoluta che coincide con quella divina, «del quale le bellezze di questo mondo sono copie imperfette» sostiene che «il vizio e il brutto non hanno essenza, perché sono la virtù e la bellezza che svengono» e quindi, come Sant'Agostino «si propone di anatemizzare l'arte e trova il principio che costituisce e illumina tutta la morale dell'arte»[49]:

> L'assoluto brutto morale non c'è, non fu creato, ma risulta perché l'uomo tra i beni e le bellezze va alle minori che degradando giungono alla deturpazione della sostanza buona e bella[50].

La bellezza, in conclusione, è come la famosa neve che diventa fango, perché si mescola alle cose terrene, alterando il vecchio equilibrio e creandone uno nuovo che consiste nel «vedere un'armonia perfetta tra l'essenza che fa la cosa e le parti di questa cosa in rapporto con quell'essenza»[51]. Spostandosi a considerare il pensiero di Dante che vede nell'amore, che «non è mosso da altro se non che dalla bellezza, veicolo di ogni bene», il fondamento della morale, fino ad arrivare a Bruno e allo Spaventa, ma senza dimenticare pensatori come Baumgarten e Herbart, Torelli in questo *excursus* giunge poi a Kant di cui si serve per dimostrare che «il bello è ciò che piace universalmente», «unità nella pluralità»[52], ma anche per meditare sulla possibile unione tra la ragione e il sentimento, da cui nasce la genialità che si riflette anche nell'arte. Proseguendo con Fichte – seguito poi da Hegel e Spencer – lo studioso associa con maggiore facilità l'idea di bello a quella di morale, fino ad arrivare a chiudere il cerchio con gli ultimi intellettuali, tra cui compaiono Fornari, Taine e Gioberti che non solo considerano l'aspetto oggettivo del bello artistico, ma anche quello soggettivo, indissolubilmente legato alla facoltà di essere creato dalla fantasia e a quella di essere recepito dal pubblico.

Nel capitolo intitolato *L'arte e la morale*, dopo aver sottolineato, come anche nella premessa iniziale, che il bello non si sempre si può comprendere, ma spesso si può sentire e che diventando troppo analitici si finisce per diventare «miopi», lo scrittore si dedica alla presentazione di alcuni caratteri esemplificativi (Satana, Barbariccia, Anfitrione, Ciappelletto, etc.). Com'è sua consuetudine, infatti, si serve di figure concrete per lasciare che i contenuti che intende divulgare siano compresi e che sia chiaro la sua volontà di ammaestramento.

Prima di concludere lo studio, oltre a presentare esempi di caratteri, propone anche alcune opere della tradizione con finalità didascalica (*Falstaff*, *Mandragola*, etc.) e giunge all'osservazione dell'importanza della poesia nella rappresentazione della giustizia assoluta, come propone il titolo del quinto capitolo, ma anche della commistione tra arte e storia, considerando che la storia rappresenta i fatti accaduti e l'arte quelli possibili. Nell'ultimo capitolo dedicato al *Gusto*, termina il suo

[49] Ivi, p. 99.
[50] Ibidem.
[51] Ivi, p. 105.
[52] Ivi, p. 143.

discorso sul bello artistico con un'allusione all'arte della contemporaneità che è pronta ad andare incontro ad ogni necessità di chi la crea, ma anche di chi la accoglie ed è disposto a comprenderla:

> L'arte è cosa a cui tutti li tempi son presenti, tutti i bisogni palesi, tutta la miseria evidente in ogni sua gradazione; quindi essa, l'arte, divina e misericordiosa, non limita se stessa ad una solitaria occorrenza, ad una esclusiva miseria, ad una, direi, particolare serratura avendo un sol congegno di chiave; ma si tien parata a tutte le opportunità, ad ogni vantaggio, a qualsiasi soccorso, mercé tutte le locuzioni e i congegni: e, se può tanto, siamo indotti a credere che non abbia unicamente dell'umano, ma che partecipi del divino[53].

Considerando ogni bellezza artistica come una virtù resa sensibile e tangibile, lo scrittore si avvicina alla trattazione dei temi collocati a buon diritto ne *L'arte e la morale*, il volume che oltre a riprendere gli aspetti già evidenziati nel precedente, si sofferma molto sulla consapevolezza dell'utilità pedagogica dell'arte che si fonde per questo al dovere della morale. Questo ultimo studio di Torelli è descritto da Benedetto Croce come un «libro di grave ammaestramento», in cui avviene la sintesi armonica di quello che «doveva essere il magistero dell'arte nella vita dell'uomo e della società»[54]. Proprio Croce, convinto che l'arte dovesse essere distinta dalla morale, esprime subito il suo giudizio in una lettera indirizzata a Torelli dopo la prima lettura del suo scritto:

> Ho provato il piacere di trovarmi d'accordo con voi in tanti punti importanti e difficili. C'è anche qualche punto di dissenso, ma piuttosto, direi, nella sistemazione intellettuale dei vostri pensieri […]. Io credo impossibile staccare la *natura* dalla *forma*; ma con la mia teoria del *doppio gusto*, in cui la forma estetica riappare in un ulteriore svolgimento dello spirito come forma di un pensiero logico, storico etc., credo di aver risoluto le difficoltà alle quali voi accennate. Così la mia distinzione di *arte* e di *morale* ha valore solamente d'intendere la morale nel senso critico che essa ha nell'etica, come fatto di volontà. Se voi l'intendete genericamente in quanto idealità, è chiaro che arte e moralità d'identificano[55].

E sul verso della stessa lettera si trova abbozzata un commento di Torelli che ribatte:

> Non il contenuto della realtà è indifferente al poeta, ma la riflessione che va con le sue lenti microscopiche a vedere quel che c'è d'immortale in quel contenuto. E solo in questo senso il *Croce* intende veramente che la realtà riesce indifferente all'arte. La gente non ci capisce quando noi parliamo della *volontà* in senso etico! La volontà vera è l'amore che non

[53] Ivi, p. 382 (*Il Gusto*).

[54] Cfr. A. PADULA, *Commemorazione di Achille Torelli*, cit., p. 9.

[55] LP, ms. 123, Lettera di Benedetto Croce ad Achille Torelli, s.d

> riflette, opera, è la genialità; e i filosofi intendono per volontà l'amore che riflette e si *propone* e *s'impone* di operar bene […][56].

Si ripropone, in questo modo, la piena realizzazione del concetto di arte assoluta, in quanto sinonimo di sensibilità e di partecipazione emotiva, ma anche di una più profonda e vera crescita morale.

Il progetto di Torelli di scrivere un nuovo volume contenente i suoi studi sull'arte – cui si aggiunge l'intenzione di affrontare il tema della morale e delle virtù ad essa connesse – prende forma già a partire dagli anni immediatamente successivi alla pubblicazione di *Sulla scienza dell'arte*, di cui questo secondo volume pare essere la naturale continuazione. Già nel 1902, infatti, consegna all'editore Zanichelli *L'arte e la morale: conferenza letta nella "Dante Alighieri" di Bologna la sera del 4 aprile 1902*, prima di cominciare a chiedere, a partire dal 1903, di «farsi editore» dell'intero volume da lui previsto[57], che però sarà pubblicato soltanto tre anni dopo a Portici presso lo Stabilimento Tipografico Vesuviano E. Della Torre.

L'arte e la morale, presentandosi come un insieme di conferenze tenute da Torelli, corrispondenti nella resa editoriale a ventuno capitoli in cui lo studioso commenta diversi temi e aspetti già trattati (fatta eccezione per l'ultimo capitolo che, senza nessuna parte in prosa, è dedicato totalmente al componimento *Alla vita e alla sua parola*), propone il modo del tutto personale dell'autore di considerare l'arte come entità legata al fine didascalico con cui viene concepita già nella mente dell'artista. A partire dal primo capitolo, che riprende quello già presentato in *Sulla scienza dell'arte* (*Prendete il monte a più lieve salita!*), Torelli afferma che se «l'Arte è disinteressata, ma nel senso che non si avvede di esserlo», il bello, invece, «reca un tornaconto nascosto» perché «chiama alla vita» e, in conclusione, «il bello è tramite al bene e nell'utile s'identifica col bene»: «da la beltà, per ogni via, ci viene / La promessa del bene...»[58]. Se quindi si associa il concetto di bene a quello di morale, si comprende che il fine ultimo dell'arte non consiste soltanto nella sua contemplazione ma anche nella ricezione del messaggio morale che si impegna a trasmettere, diventando portatrice di bene oltre che di bello.

L'altra riflessione importante, proposta soprattutto nel secondo e nel terzo capitolo, è quella sull'arte in quanto riproduzione del reale e sulla differenza tra contenuto e forma. Secondo Torelli, infatti, «la riproduzione perfetta di un essere (perfetto o imperfetto) è l'arte» e spesso il ritratto supera l'originale: allo stesso modo «il contenuto» inteso come «l'originale, offertoci dalla natura o dalla storia, sarebbe indifferente all'arte» la quale non farebbe altro che emularlo nella sua

[56] Ibidem.

[57] «Egregio Zanichelli, vuole Ella dirmi se le torna conto di farsi editore del mio volume: *L'arte e la morale* ai seguenti patti: me ne darà 200 esemplari e vi sarò tenuto a rifarla delle spese di stampa se ella non rientrerà nelle spese, detraendo quanto avrò introitato dagli esemplari venduti?». FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 33, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 8 novembre 1903.

[58] A. TORELLI, *Capitolo I*, in *L'arte e la morale*, cit., p. 17.

forma definitiva. Sulla scia di queste considerazioni, dunque, non vi è differenza tra l'arte e la storia, così tra il poeta e lo scienziato, perché «tutt'e due vanno al vero, cioè a conseguire la vera vita», con la sola differenza che «il poeta va di lancio e lo scienziato di passo»[59]. Come afferma Torelli, infatti:

> La scienza suda ancora a stabilire la vera morale, e la poesia la trova, senza sforzo, nascendo! […] fin dalla più buia notte dei tempi, il poeta aveva visto il principio della morale. I filosofi non posson dire altrettanto[60].

Con lo scopo di mostrare una propria idea di bello rapportata al reale, gli ultimi capitoli del volume presentano diversi esempi delle sfumature di tale concetto. A partire dal IX capitolo, infatti, si esprime l'idea della dinamicità del bello che «mutando ostello / muta del tutto; dall'esser bello / diventa brutto» e quindi della facilità con cui perde la sua essenza primaria per degradare e diventare il suo opposto. Tuttavia, affidandosi anche alle concezioni deterministiche, lo scrittore afferma che «quel che in un luogo è bello diventa brutto in un altro» e ne consegue quindi che «il bello in sé non c'è» così come non esiste un'idea universale di ciò che è giusto e di ciò che corrisponde alla morale perché ogni azione può essere messa in discussione: «ciò che è morale e bello in un luogo risulta immorale e brutto in un altro»[61]. Seguendo questo criterio «l'unità della bellezza» si manifesta nella «vita perfetta» e «l'unità della morale» consiste «nel gusto comune a tutti di vivere la vita che non soffre e non termina».

Inoltre, come si afferma nel capitolo XVI, la bellezza «più conforme all'animo di tutti» è quella «che non cura l'esistenza materiale per vivere in uno slancio spirituale»[62], finché non si comprende – nel capitolo XVII intitolato *Intender non si può dal Ben diviso il Bello: egli è il suo viso*…– che il bene, derivando dal bello, resta indissolubilmente legato ad esso come sua pura emanazione, di cui lo stesso poeta si fa indagatore. In conclusione, associando l'idea di bello a quella di bene, resta imprescindibile il suo collegamento con l'utile, concetto che non deve essere inteso nel senso più pratico, ma come la finalità ultima che si propone di raggiungere l'opera letteraria: l'ammaestramento morale di lettori e spettatori.

Si comprende così l'osservazione di Luigi Suner, commediografo e amico di Torelli, che all'indomani della pubblicazione de *L'arte e la morale* gli confida: «A chi non vede il bello tu fornisci gli occhiali; e a chi lo vede, dai la conferma di vederlo bene. Non è poco!»[63].

---

[59] Ivi, p. 42.
[60] Ivi, p. 67.
[61] Ivi, p. 196 (*Capitolo IX*).
[62] Ivi, p. 397 (*Capitolo XVI*).
[63] Cfr. LP, ms. 211, Lettera di Luigi Suner ad Achille Torelli, 3 marzo 1906.

CONCLUSIONI

«Ma l'opera dei maestri va oltre gli onori, va oltre la morte![1]»

FIGURA 14. BUSTO DI ACHILLE TORELLI (TENUTA TORELLI)

Questa tesi, aggiungendo un nuovo tassello alle complesse vicende che riguardano non solo il contesto letterario di fine Ottocento napoletano, e più in generale italiano, ha dimostrato l'importanza che ha avuto lo scrittore partenopeo nell'ambiente culturale dell'epoca. Considerata «oscillante» come «un ago magnetico»[2], la complessa vicenda artistica di Achille Torelli non può essere descritta pensando soltanto alle sue opere teatrali, senza considerare anche gli altri lavori letterari.

A distanza di più di centocinquanta anni dalla prima rappresentazione de *I mariti*, è chiaro che il successo ottenuto dalla commedia fortunata sia stato il risultato della «felice coincidenza di un abilissimo magistero artistico con le aspirazioni della nostra società postunitaria» che saluta l'autore come «un vero riformatore del teatro italiano», sia per la tecnica della rappresentazione scenica sia

[1] LP, ms. 554, E. MUROLO, *Discorso in morte di Achille Torelli*, 1922.
[2] R. BARBIERA, *Rassegna drammatica*, «L'Illustrazione Italiana», 1882, 1, p. 134.

per la struttura morale dei personaggi[3]. Soprattutto, si riconosce l'importanza di Achille Torelli non solo come «un caso significativo di una svolta dal dramma romantico alla commedia borghese»[4], ma anche come il promotore di un nuovo teatro di riflessione e di approfondimento del vero, che persegue il proposito di attingere la materia della sua trama sia dalla rappresentazione del reale, sia dalla descrizione dei rapporti che si creano nella fitta rete sociale. Con l'analisi proposta, infatti, è emerso il modo in cui Torelli si avvia al superamento della commedia di impostazione goldoniana, per arrivare al più moderno teatro borghese che, nell'epoca postunitaria, non può fare a meno di risentire dell'imponente fermento sociale di quegli anni di formazione della nuova Nazione. Inoltre, la novità sostanziale presentata nello studio del teatro di Torelli è rappresentata dal desiderio di spingersi oltre gli schemi della commedia, per avvicinarsi alle scene del teatro popolare e del dramma di fine secolo in cui prevalgono i sentimenti più contrastanti, i toni drammatici e ogni esito conclusivo che sostituisce il lieto fine pensato per le commedie.

Tuttavia, il motivo per cui questa tesi si è concentrata anche sulla restante produzione letteraria di Torelli è dato dall'intenzione di mostrare la modernità dell'autore proprio attraverso la sua opera multiforme che spazia dal giornalismo alla narrativa e dal teatro alla poesia, muovendosi con dinamismo tra le varie correnti letterarie, proteso verso diversi modelli di riferimento.

È stato chiarito che ricordare Achille Torelli come autore di opere narrative, vuol dire riconoscere la sua abilità fin dalle prime sperimentazioni letterarie comparse su «L'Omnibus», in cui mostra di rivolgere continuamente lo sguardo al comportamento in società della nascente classe borghese per cercare spunti che riverserà poi anche nel suo teatro, avvalendosi già della sua abitudine di tracciare veri e propri studi di carattere. Questo percorso è stato tracciato anche considerando il romanzo *L'amore che dura*, nel quale non solo l'autore colloca temi e aspetti rintracciabili negli altri suoi lavori, ma fa anche in modo che si tengano insieme come parte di un'unica grande narrazione. Allo stesso modo, l'esempio dell'altro romanzo giovanile, *Ingegno e fortuna*, è stato paradigmatico per comprendere le aspirazioni iniziali dello scrittore, ma anche tutti i modelli letterari che vi confluiscono attraverso il filtro delle sue letture e dei suoi studi.

È emersa, inoltre, la tendenza del Torelli, poeta *fin de siècle*, di avvalersi della forma lirica oltre che come naturale espressione del suo animo, anche come uno strumento di denuncia sociale – per questo molto vicino ai toni scapigliati – e un importante esercizio di sperimentazione letteraria che lo pone sulla scia di alcuni epigoni del "carduccianesimo" (tra cui Giacomo Zanella, Olindo Guerrini ed Enrico Panzacchi). Tutte le sue poesie, infatti, pur muovendosi tra esperienza individuale e osservazione del reale, si presentano come prodotto della condizione di precarietà

[3] E. GRASSI, *La vita e l'opera di Achille Torelli*, cit., p. IX.
[4] M. POMILIO, *Sul teatro dialettale napoletano*, cit., p. 141.

esistenziale del poeta di fine secolo, espressa con una formula linguistica che a sua volta si avvicina alla sottile stratificazione della lingua comune. All'interno del discorso sulla poesia di Torelli, è stato sottolineato anche che il poeta partenopeo diventa un importante promotore del recupero di quei canti popolari della penisola balcanica che, verso la metà dell'Ottocento, in seguito al risveglio della coscienza nazionale nella lotta per ottenere l'indipendenza dall'impero ottomano, contribuiscono alla manifestazione del sentimento filellenico nel cuore dei letterati italiani ed europei (si ricordano Fauriel, Tommaseo, Cantù, Nievo). Torelli, infatti, tenendo come modelli di riferimento i notevoli scritti proposti dai massimi esperti del tempo come Girolamo De Rada e Jeno De' Coronei e inserendo nella sua raccolta di poesie *Schegge* una sezione dedicata alle *Tradizioni popolari albanesi*, non solo compie un importante esercizio di erudizione letteraria, ma fornisce anche il suo personale contributo alla diffusione delle «belle imprese» e delle «superbe tradizioni belliche» di «quel popolo di soldati e di poeti che è l'albanese»[5].

Infine, a completamento dello studio sulla produzione letteraria di Torelli, attraverso l'analisi del suo ultimo momento creativo, caratterizzato dagli scritti di erudizione, è stata identificata la funzione che lo scrittore riconosce alla letteratura, che non si esaurisce nel conseguimento dell'utile, ma si pone come uno slancio naturale verso un vero piacere estetico.

Questa tesi, dunque, nell'opera multiforme di Achille Torelli ha individuato una nuova prospettiva da cui osservare la sua poliedricità, considerando non solo la diversità di generi letterari che sperimenta, ma anche la capacità di spaziare tra le varie correnti letterarie del ribollente momento storico-letterario in cui vive.

[5] *Gli Albanesi*, «Corriere della Sera», 7 febbraio 1913.

APPENDICE I. Pubblicazioni di Achille Torelli su «L'Omnibus» dal 1857 al 1867

A completamento delle indicazioni fornite nel paragrafo II.1 della tesi, si riportano di seguito le pubblicazioni di Achille Torelli risultate dallo spoglio de «L'Omnibus» considerando, come già esplicitato, gli anni che vanno dal 1857 al 1867. Sono stati recepiti articoli di cronaca, interventi su temi particolari, novelle, aneddoti e anche scritti presenti in trafiletti minori che dimostrano la costante attenzione di Torelli nei confronti del giornale paterno.

Il giornale è stato consultato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. Tutte le annate consultate sono conservate nella Sezione *Napoletana* (con collocazione PER. 6), ma copie di alcuni numeri sono presenti anche nella Sezione *Lucchesi Palli* in una miscellanea (con collocazione PER. 162).

Anno XXV

Numero	Data	Sezione	Titolo / Sottotitolo
3	10.01.1857	Novella	*Cristiano ed infedele* La novella curata da Achille Torelli racconta la storia del giovane schiavo di nome Fergus e del suo impegno, mostrato fino alla morte, nella difesa del messaggio di Cristo.
7	24.01.1857	Appendice. Cose passate e presenti*	*Causa per un gatto – Se la morte di Talleyrand fosse vera o falsa – Industria medica – Il naviglio dei morti* A metà tra cronaca e invenzione, l'autore riporta in appendice racconti tratti dalla vita quotidiana, ponendo l'attenzione sia su personaggi borghesi sia su politici, senza trascurare di fornire notizie che riguardano il mondo contemporaneo.
8	28.01.1857	Novella	*Gli idi di marzo* La novella, ambientata nell'antica Roma, racconta la

			vicenda dell'amore drammatico tra Aurelia e Teucro, morto nei giochi circensi per mano di Entello, fidato collaboratore di Domiziano.
9	31.01.1857	Appendice. Cose passate e presenti*	*Una tigre a spasso – Burla pagata a caro prezzo – Per smorzare il fuoco fa bisogno dell'acqua – fatevi assicurare a Londra – Il benestante sfortunato – Operazione di un medico sulla Ristori* In questa sezione dedicata a vicende italiane ed estere, Torelli discorre, a volte anche con spirito satirico, di argomenti come il suicidio, le polizze assicurative e osservazioni su spettacoli teatrali.
10	04.02.1857	Cose passate e presenti*	*Giovan Battista Rubini – Kara Aly* Nella prima parte del racconto si narra di come Giovan Battista Rubini sia diventato il tenore noto a tutti, mentre nella seconda si parla della storia di una banda di guerrieri arabi con a capo Kara Aly, di un tesoro nascosto e dei misfatti compiuti per cercare, invano, di ottenerlo.
12	11.02.1857	Appendice. Cose passate e presenti*	*Repertorio di singolarità morali – Premi accordati dagli olandesi nel secolo XVII a varie specie di ferite – Del battere alla porta in Inghilterra – Cauzioni diverse fra gli antichi popoli ed i presenti – Antipatie di uomini celebri – Un episodio marittimo – Pita.* Nella rubrica il giornalista presenta ai suoi lettori curiosità relative a particolari momenti

			storici, mostrando il suo interesse nei confronti di eventi realmente accaduti o immaginati e tramandati dal popolo.
17	28.02.1857	Cose passate e presenti*	*Per qualunque ragione una sentinella non lascia il suo posto – Bousset fanciullo – Carlo Maratti – Aneddoto della vita di Young.* In questa narrazione, a partire dal racconto di alcune vicende avvenute all'estero, il giornalista giunge all'osservazione di alcuni importanti valori morali da preservare, come l'onore. I riferimenti in modo particolare si rivolgono alla casta militare.
20	11.03.1857	Cose passate e presenti*	*Dialogo dei morti Nerone e Talma – Un viaggio in Italia.* Nella prima parte è proposto un dialogo che probabilmente trae ispirazione dall'opera di Delacroix (Ritratto di François Joseph Talma nel ruolo di Nerone nel «Britannicus» di Jean Racine). Nella seconda parte si continua con la narrazione delle vicende di un uomo che riesce a sposare la donna di cui si era innamorato procurando al padre, innamorato dell'arte, dei dipinti che desiderava, acquistati da un uomo che non sapeva quanto valessero.
74	16.09.1857	Appendice	*Ingegno e fortuna*
75	19.09.1857	Appendice	*Ingegno e fortuna*
76	23.09.1857	Appendice	*Ingegno e fortuna*

77	26.09.1857	Appendice	*Ingegno e fortuna*
78	30.09.1857	Appendice	*Ingegno e fortuna*
79	03.10.1857	Appendice	*Ingegno e fortuna*
80	07.10.1857	Appendice	*Ingegno e fortuna*
82	14.10.1857	Appendice	*Ingegno e fortuna*
83	17.10.1857	Appendice	*Ingegno e fortuna*
85	24.10.1857	Appendice	*Ingegno e fortuna*
87	31.10.1857	Appendice	*Ingegno e fortuna*
96	02.12.1857	Aneddoti	Nel testo si racconta dell'incontro tra Gioachino Rossini e una nuova giovane artista, salita sul palcoscenico grazie al suo interesse nei confronti del suo talento.
98	09.12.1857	Aneddoti	Si narrano le vicende di un capitano francese al servizio di re Luigi XIV, ma dopo gli accenni alla politica del tempo, si passa ad osservare le consuetudini dell'aristocrazia del tempo riunita in nobili salotti.
101	19.12.1857	Aneddoti	Si racconta la storia di Niceforo e Pandolfo che con astuzia riescono ad arricchirsi ottenendo l'eredità dello zio Solmier, inizialmente ostile.
102	23.12.1857	Aneddoti	Continuazione della storia di Niceforo e Pandolfo.

* In calce porta la firma A. T.

Anno XXVI

Numero	**Data**	**Sezione**	**Titolo /sottotitolo**
4	13.01.1858	Varietà	*Storia della vita di un vecchio celibe*

			Con un tono satirico vengono considerate le tappe della vita di un uomo che si sposa soltanto in tarda età e che, morendo, lascia la vedova a consolarsi con la sua eredità.
5	16.01.1858	Corriere dell'Omnibus	Si raccontano gli eventi che avrebbero dovuto aver luogo nel corso del nuovo anno (l'ipotesi del traforo del Moncenisio, per esempio), ma si discute anche intorno ad alcune pratiche sociali come quella del duello, attraverso un racconto ambientato in Francia.
		Varietà	*Storia della vita di una vecchia zitella* Al contrario di quanto dimostrato nel caso precedete, con questa satira spiega come sia la donna che, dopo essersi sposata in tarda età soltanto per pura convenzione, a lasciare al vedovo la sua eredità con cui consolarsi subito dopo la sua morte.
8	27.01.1858	Album	*Risposta alla ottava dell'ammalata, messa nel foglio passato* Torelli propone in versi una risposta ad una strofa riportata nel numero precedente, spiegando il segreto per guarire da ogni malattia: non fare nulla. In seguito riporta altre strofe che dice di aver trovato sulle scale mentre si recava da un amico e che riporta perché, per lui che crede nel giornalismo, è importante riportare ogni dettaglio della vita quotidiana. Si tratta di una poesia d'amore si una donna che invita

			l'amante a raggiungerla con una scusa.
9	30.01.1858	Corriere dell'Omnibus	Si parla della morte di personaggi importanti (per esempio Luigi Labache e Béranger) e del loro lascito morale.
10	03.02.1858	Corriere dell'Omnibus	Si riportano spunti avuti a partire da una conversazione tenuta in un salotto napoletano. Si parla ancora della morte del musicista Labache, ma anche di diverse questioni sociali come la consuetudine di battersi a duello per amore di una donna.
57	17.07.1858	Cianciafruscole	*L'asino d'un mio amico – Nuove sepolture – L'oppio – I bagni antichi ed i moderni – la vendetta in Dominò – La Rovine di Cartagine – La Parrucche inglesi – Una vesta da camera.* In questa rubrica si raccontano divere curiosità come la scelta di un suo amico di incenerire l'asino a cui tanto teneva per portarlo nel suo portasigari; viene istituito un paragone tra Napoli e Roma, pensando ad una discordia che ricorda Roma e Cartagine; si ride intorno ad un fatto buffo che vede protagonista un signore che riceve in dono una vestaglia troppo lunga, che poi diventa troppo corta quando viene accorciata due volte inconsapevolmente dalla serva e dalla moglie, che volevano fargli un favore gradito.
61	31.07.1858	Cianciafruscole	*Le villeggiature – Il Vomero e Portici – Degli asini e dei muli – Saturno, Apollo e Giove – I baroni di province – Un cavallo straordinario – La mia fortuna.*

			Si parla della consuetudine aristocratica di andare in villeggiatura e della preferenza nei confronti del mare, perché possono andarci in carrozza, mentre in collina devono salire con gli asini. A partire da questa considerazione, Torelli ricorda che gli asini erano dati in sacrificio alle divinità romane e quindi non meno degni di lode dei cavalli. Parlando dei cavalli, inoltre, con un altro volo pindarico, passa al ricordo di un cavallo ritenuto magico perché battendo gli zoccoli a terra era in grado, secondo alcuni, di rispondere a domande sul futuro.
66	18.08.1858	Corriere mondiale	*Una statua ad un giornalista – Una a Napoleone, ed a Messena – Una a Caterina Segurana – Duelli – Giustizia – Un nuovo Fornaretto – Proudhon – Il testamento di Colombo – un legno tornato a galla a Sebastopoli – Teatro del Palazzo Reale di Parigi – Nuovi teatri – Le gambe del signor Vollo – Una piastra indigeribile.* A partire dalla notizia della costruzione di una statua in onore di un giornalista in Inghilterra, Torelli parla del desiderio che dopo la sua morte anche a lui venga innalzata una statua. Proseguendo su questa linea, giunge a parlare di alcune statue che il popolo francese ha intenzione di dedicare ad alcuni personaggi importanti, tra cui Napoleone e ne approfitta per narrare alcune vicende storiche. Si parla ancora una volta di duelli e di alcuni risvolti giudiziari,

			notando come non sempre le sentenze dei giudici siano eque. Si conclude con la notizia del successo di un'opera teatrale a Parigi, che riprende l'argomento fiabesco della bella addormentata nel bosco, *Le fis de le Belle au Bois dormant.*
67	21.08.1858	Corriere mondiale	*Il fuoco e l'acqua – Temporali ed incendi – Cherburgo – La Regina d'Inghilterra, e l'Imperatore de' Francesi – Avvenimenti luttuosi – Scrivere senza saper leggere.* Si comincia con il testimoniare alcune drammatiche catastrofi, verificatisi in tutta Europa, derivate dall'alternanza di incendi disastrosi e piogge violente. Vengono raccontate in seguito le feste di Cherburgo in occasione dell'incontro tra la regina d'Inghilterra e l'imperatore di Francia e, rimanendo nel campo politico-militare, si narra la storia di un ufficiale che, dichiarato ormai inabile a prestare servizio, si suicida. Si conclude, come spesso accade, con una notizia buffa: la storia di un copista che non sapeva scrivere, ma soltanto copiare.
95	27.11.1858	Teatri	*Fiorentini* Si attesta il successo della commedia *Porpora a Vienna* tenuta al Teatro de' Fiorentini.
97	04.12.1858	Corriere dell'Omnibus	In questa sezione, Torelli esordisce subito col dire che metterà insieme notizie tristi con altre felici. La prima riguarda, ad esempio, la vicenda di un prete che muore durante la celebrazione della messa a causa del vino

			avvelenato. Altre notizie ricordano il proliferare di giornali e di teatri come segno di interesse nei confronti della diffusione della cultura e delle opere.
99	11.12.1858	Corriere dell'Omnibus	Torelli scrive della difficoltà che riscontra alcune volte nel recuperare notizie sempre nuove per il suo giornale. Discute intorno alle caratteristiche che deve avere il vero *reporter*, inteso come fotografo della realtà e di coloro che la popolano. Propone, dunque, un esempio tracciando un ritratto di alcuni personaggi napoletani, come lo scrittore Francesco Di Lorenzo.
100	15.12.1858	Corriere dell'Omnibus	Ancora una volta, il giornalista comincia con un resoconto sulle difficili condizioni climatiche che si vivono anche al di fuori dell'Italia e con le catastrofi ad esse collegate. Continua poi con alcuni riferimenti alla politica estera che lo spingono fino alla narrazione di alcuni aneddoti che riguardano la battaglia di Waterloo, durante la quale, prima della sconfitta dei francesi, alcuni corrieri avevano già annunciato la vittoria di Napoleone e, a causa del loro errore, provocarono scompigli anche negli investimenti degli uomini d'affari.
101	18.12.1858	Corriere dell'Omnibus	*Benedetto il progresso e il vapore! – Scontri sulle ferrovie di Londra, di Fontainebleau e di Mystowihz – Causa degli scontri – Teresa Ferni – Una pazzia del corriere – Un busto in marmo ad una ballerina – La statua dell'Arciduca Carlo – Il gran Duca Costantino di Russia e*

			Torino – Rossini e la sua tarantella – La musica e la drammatica – Serate musicali e istrumentali date dalla Medori – Al Teatro S. Ferdinando – Le strenne – P. S. Un altro scontro di vapori. In questo articolo Torelli critica il progresso perché, oltre ad aver portato benefici, è causa sempre più spesso di incidenti, come accade nel caso delle nuove ferrovie, luogo di molteplici scontri tra treni. Anche la musicista Teresa Ferni, gloria italiana, era stata vittima di un incidente del genere. Continuando con la sua discussione intorno alla musica e al teatro, fa riferimento anche a divere opere date nei teatri italiani, tra cui quelle di Castelvecchio, del Monti e del Costetti.

Anno XXVII

Numero	Data	Sezione	Titolo / sottotitolo
1	01.01.1859		*Taglio dell'Istmo di Panama per mezzo del canale di Nicaragua* Torelli afferma di aver ricevuto un opuscolo che riporta il titolo sopraindicato, da cui ricava un articolo.
3	08.01.1859	Rivista delle Strenne*	*Le rose* In questa rubrica Torelli raccoglie e commenta alcuni componimenti di poeti contemporanei.
22	16.03.1859		*Mr Charles e le sue Fiere*

			Una cronaca dettagliata dell'arrivo del circo a Napoli.
83	15.10.1859	Varietà	*Il mio guardaporta* Vengono raccontate le vicende del palazzo in cui lavora il portinaio Stefano, che mette in difficoltà le persone che vi abitano con i suoi maliziosi pettegolezzi.
84	19.10.1859	Varietà	*Il mio guardaporta*

* In calce porta la firma A. T.

Anno XXVIII

Numero	Data	Sezione	Titolo / sottotitolo
2	07.01.1860*		*Un nuovo parto di quel grande ingegno del Comm. Salvatore Fenicia* Si parla dell'ultima opera in versi sciolti di Salvatore Fenicia, dal titolo *Sul principio e nobile scopo dell'inclito ordine Gerosolomitano di S. Giovanni* (1858).
9	01.02.1860*		*Scene della vita parigina* Vengono raccontate delle scene che si svolgono in un salotto aristocratico a Parigi, in cui il protagonista è il poeta italiano Daniele.

10	04.02.1860		*Scene della vita parigina*
54	11.07.1860		*Istituto Boubée* Torelli racconta i benefici ricevuti dall'istruzione presso l'Istituto Boubée.
55	14.07.1860	Appendice	*Corriere di Napoli* Si discute intorno alla consuetudine dei governi di censurale opere letterarie e giornali che esponevano idee non del tutto consone alle ideologie politiche.
63	11.08.1860	Parte interna	*Funerali di Guglielmo Pepe* Si parla del funerale di Guglielmo Pepe con un riferimento alla lapide che gli fu dedicata.
105	17.11.1860		*Festa Nazionale al Teatro di S. Carlo** Viene raccontato lo svolgersi della festa nazionale in onore del re Vittorio Emanuele tenutasi presso il Teatro S. Carlo.
106	20.11.1860		*Feste Nazionali in onore del re*

107	22.11.1860		*Feste Nazionali in onore del re*

* In calce porta la firma A. T

Anno XXIX[1]

Numero	Data	Sezione	Titolo / sottotitolo
45	13.04.1861	Miscellanea	*L'addio dei militi napoletani a Milano* Si riportano dei versi d'addio che sono stati dedicati dal popolo milanese al napoletano nell'atto di lasciare i loro territori.
105	31.08.1861	Appendice	*Rivista Artistica. Poesia – Pittura – Musica* Si discute della poesia di Carlo De Ferrariis, della pittura di Valerico Laccetti e della musica di Enrico Lario, evidenziano in tutti e tre dei profili di nuovi artisti da tenere in considerazione tra tanti altri già considerati grandi.
134	05.11.1861	Appendice	*Rivista teatrale. Apertura del teatro S. Carlo* Raggiunta l'Unità viene riaperto senza abuso di censura il

[1] Dal 23 novembre del 1861 compaiono i nomi di Cesare e Achille Torelli come direttori responsabili.

			Teatro S. Carlo e si mette in scena la Traviata.
146	05.12.1861	Appendice*	*Rivista teatrale. Teatro de' Fiorentini. Pier delle Vigne, tragedia di Luigi Indelli* Si espone la trama della tragedia scritta da Luigi Indelli sull'argomento riportato nella Commedia.

* In calce porta la firma A. T.

Anno XXX

Numero	Data	Sezione	Titolo / sottotitolo
6	14.01.1862		*Antonio Piccirilli** Torelli dedica un trafiletto e dei versi alla memoria del giovane scrittore Antonio Piccirilli.
9	21.01.1862		*Corrispondenza* Viene pubblicata una lettera che Torelli ha indirizzato al direttore del giornale «L'Italia Una» per difendere la sua opera dalle accuse di plagio.

* In calce porta la firma A. T.

Anno XXXIII

Numero	Data	Sezione	Titolo / sottotitolo
88	25.07.1863	Appendice	*Una guerra nel campo dell'arte drammatica* Si parla della lotta alla "pirateria" nel campo della produzione teatrale.

Anno XXXIV

Numero	Data	Sezione	Titolo / sottotitolo
92	02.08.1866	Appendice	*I bullettini** Vengono pubblicati bollettini di guerra.

* In calce porta la firma A. T.

Anno XXXV

Numero	Data	Sezione	Titolo / sottotitolo
8	17.01.1867	Cose diverse	Viene riportata una lettera che Achille Torelli invia al fratello Cesare, direttore del giornale, affinché faccia chiarezza sulla paternità della commedia *La verità*, che qualcuno considera un plagio da una novella del Verri.
9	19.01.1867	Appendice	*La verità. Commedia in 5 atti di A. Torelli* Per dimostrare l'autenticità della commedia di

			Achille Torelli *La verità*, viene pubblicata insieme alla novella del Verri, chiarendo che non c'è motivo di accusarlo di plagio.
11	24.01.1867	Appendice	*La verità. Commedia di A. Torelli*
12	26.01.1867	Appendice	*La verità. Commedia di A. Torelli*
13	29.01.1867	Appendice	*La verità. Commedia di A. Torelli*
15	02.02.1867	Appendice	*Un bacio dato non è mai perduto* Torelli rende omaggio a Francesco De Renzis ricordando il suo proverbio *Un bacio dato non è mai perduto.*

APPENDICE II. Torelli e la lezione di Dumas padre: *La regina Margot*

Come osservato nell'analisi di alcuni componimenti in prosa e in versi di Torelli è di grande rilievo l'influenza che subisce dai modelli letterari e culturali francesi: questo lo si nota in poesia con un accenno di maledettismo baudelairiano, ma anche nelle opere narrative e teatrali con un richiamo ad alcuni esempi francesi. Se, infatti, all'atto di fornire la sua testimonianza d'affetto da parte dei letterari napoletani a Émile Zola, durante un banchetto a lui offerto in occasione del suo viaggio a Napoli nel novembre del 1894, Torelli lo definisce, avvalendosi di una metafora militare e dichiarando di militare sotto la sua stessa insegna, «officier du Génie»[1], diversi altri sono i modelli che lo mettono in contatto con la lezione letteraria degli autori d'Oltralpe. Grazie alle amicizie del padre, Vincenzo Torelli, infatti, il giovane Achille, mentre si destreggia nella scrittura di articoli di giornali, racconti e prime commedie, ha l'occasione di conoscere Alexandre Dumas padre che, a quei tempi, era ben noto tra i circoli letterari napoletani, grazie alla fondazione del suo giornale «L'Indipendente» e ai numerosi scritti d'appendice, comparsi anche su «L'Omnibus», accanto a quelli di suo figlio.

Con l'intento di testimoniare quanto già affermato sia nel II capitolo a proposito del romanzo d'appendice, sia nel III a proposito della scrittura di drammi, si propone in questa sede parte del primo atto de *La Regina Margot*[2], lavoro inedito allestito da Torelli per la compagnia Luzo-De Riso nel 1887, tratto proprio dall'omonima opera di Dumas padre, che dopo la pubblicazione del romanzo, nel 1845, si occupa anche della sua riduzione teatrale con la collaborazione di Auguste Maquet nel 1847[3]. La lettura e la conoscenza dell'opera da parte di Torelli, precede sicuramente di molti anni il momento in cui decide di tradurre e ridurre l'intero dramma per diffonderlo anche sulla scena italiana. Un esempio di ciò è dato da alcuni motivi in comune tra il suo romanzo *Ingegno e fortuna* e l'opera dumasiana: della stessa matrice è infatti il tema dell'incontro tra due sconosciuti – nel romanzo due pittori e nel dramma un ugonotto e un cattolico – lungo la strada che porta alla loro meta, in entrambi i casi Parigi; simile è la vicenda che vede i protagonisti destinati a condividere la stessa stanza pur non sapendo ancora di essere proiettati verso il medesimo destino; e, infine, non è da trascurare il dettaglio del nome dell'osteria che, in *Ingegno e fortuna* è «La Bella Aurora», nell'opera di Dumas «La Belle Étoile» e nell'ultimo rifacimento di Torelli diventa «Alla stella mattutina». Questi sono i motivi che si intende mettere in evidenza proponendo la

[1] LP, ms. II.J.IV.32, A. TORELLI, *Parole dette al banchetto offerto ad Emilio Zola la sera del 26 novembre 1894*, 1894.

[2] LP, ms. 1580/1, A. TORELLI, *La regina Margot. Dramma*, 1887.

[3] Sulla vicenda si veda il paragrafo III.5 della tesi.

lettura delle prime tre scene del primo atto. Tuttavia, volendo proseguire con le vicende narrate fino al sesto atto, diversi altri sono i nuclei intorno ai quali soffermarsi per comprendere quanto l'opera abbia influenzato il repertorio dell'autore napoletano, a partire dagli intrighi di corte, fino a giungere a tormenti interiori dei personaggi mossi o da forti sentimenti o da brama di potere, passando per la sapiente abilità di fondere diversi scenari nello sviluppo della vicenda.

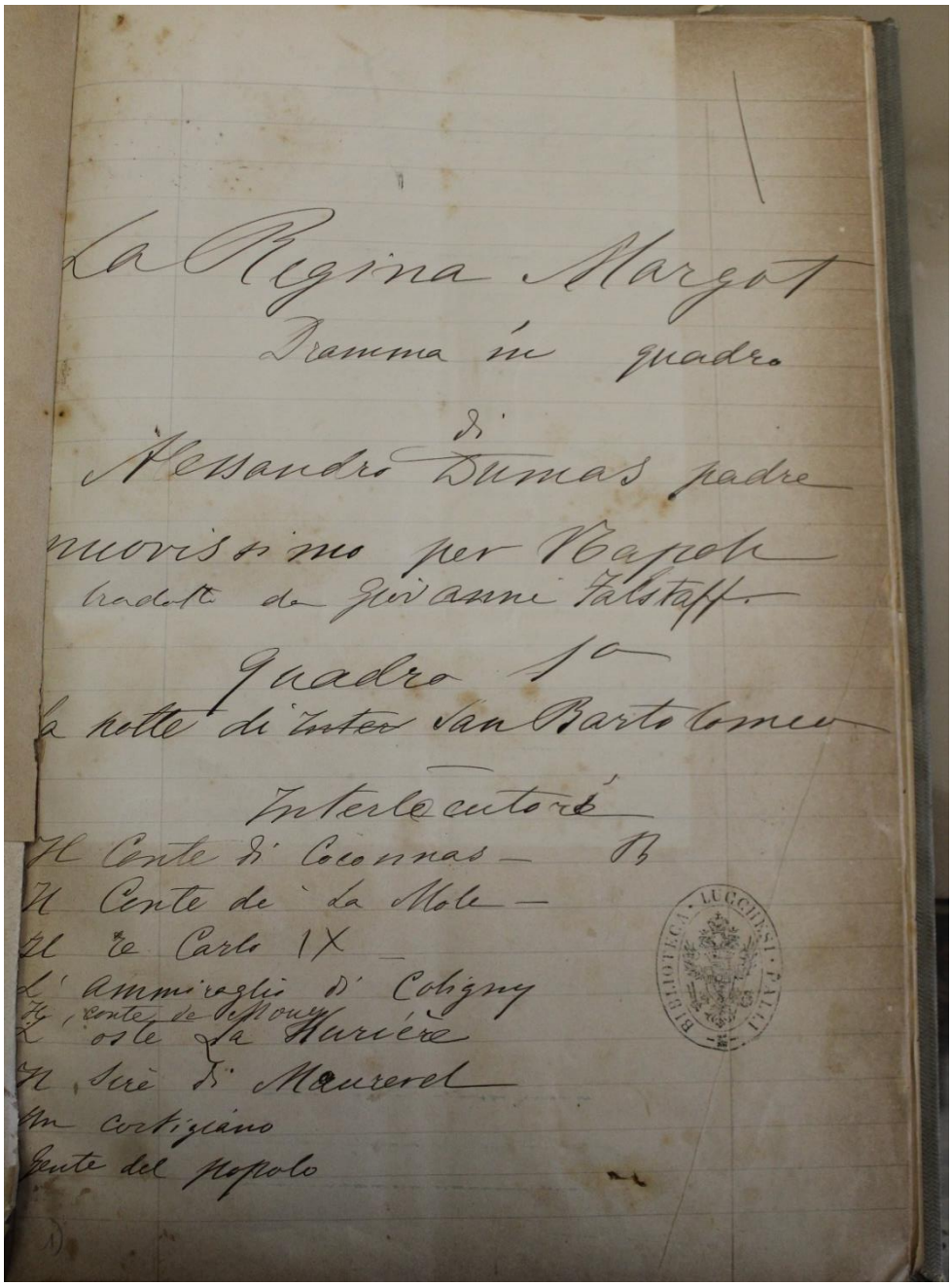

La Regina Margot
Dramma in quadri
di
Alessandro Dumas padre
nuovissimo per Napoli
tradotto da Giovanni Falstaff
Quadro 1°
La notte di Sabato San Bartolomeo
Interlocutori
Il Conte di Coconnas
Il Conte de la Mole
Il re Carlo IX
L'ammiraglio di Coligny
Il conte de Mouy
L'oste la Hurière
Il sire di Maurevel
Un cortigiano
Gente del popolo

FIGURA 15. FRONTESPIZIO DEL MANOSCRITTO DI ACHILLE TORELLI *LA REGINA MARGOT*, 1887 (BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI, *LUCCHESI PALLI*)

Atto 1°
1° quadro
La notte di San Bartolomeo.
Un crocevia di Parigi. A sinistra l'osteria di La Hurrière con camere praticabili al pianterreno e al primo piano. A dritta strada e l'abitazione dell'Ammiraglio di Coligny.

Scena 1°
L'oste La Hurrière e Maurevel.

OSTE (*sulla porta a Maurevel che viene dalla strada*): Ah! Venite! Venite signor di Maurevel! Venite, suvvia!
MAUREVEL: Eccomi!
OSTE: Sapete che c'è lì di faccia?
MAUREVEL: In casa dell'ammiraglio?
OSTE: Appunto! In casa dell'Ammiraglio! C'è il re! Carlo IX!
MAUREVEL: Or bene? Che cosa è venuto a fare in casa di quell'anticristo?!
OSTE: Perdinci! A dargli il bacio di Giuda!...
MAUREVEL: Giova che l'ammiraglio non sospetti di nulla… egli è il dio di codesti dannati ugonotti e, ora come ora, sono al suo cenno forse diecimila spade.
OSTE: Di modo che… non c'è niente di cambiato nonostante codesta visita del re all'ammiraglio? (*ammiccando*).
MAUREVEL: Nulla!
OSTE: Dunque… sempre per questa sera?
MAUREVEL: La faccenda?
OSTE: Senz'altro!
MAUREVEL: A che ora?
OSTE: Non se ne sa nulla… ma un segnale ce ne renderà avvisati.
MAUREVEL: E che specie di segnale?
OSTE: La campana di San Germano che suonerà a martello.
MAUREVEL: E il segno di riunione?
OSTE: La croce bianca di Lorena al cappello.
MAUREVEL: E la parola d'ordine?
OSTE: Guisa e Calais.
MAUREVEL: Sta bene. Ci terrem pronti a la festa.
OSTE: Zitto… ecco un viaggiatore (*Va via*).

Scena 2°.
La Hurrière, Coconnas a cavallo poi La Mole anche lui a cavallo.

COCONNAS (*fissando con lo sguardo l'insegna dell'osteria che rappresenta un pollastro arrostito ed ha per motto: Alla stella mattutina*): Croce di Dio! Ecco un'osteria che s'annuncia bene, e l'oste, ha l'aria di

essere un buon compare… d'altra parte codesta osteria nelle vicinanze de Louvre mi torna conto…
LA MOLE (*arrivando a cavallo*): Ecco per quanto è vero Iddio l'anima mia… ecco una bella insegna… eppoi l'osteria è nei pressi del Louvre… e codesto mi fa comodo…
COCONNAS: Opperdio, messere, credo che abbiate per quest'osteria la medesima simpatia che ho io? Me ne compiaccio, perché è cosa che lusinga la mia signoria… Dunque… Vi risolvete ad entrare?
LA MOLE: Ma… come vedete non mi risolvo ancora… mi consulto…
COCONNAS: Non ancora v'affidate? Per altro la casa è d'un aspetto attraente.
LA MOLE: Sì, non ci è dubbio, ecco lì una pittura allettatrice; ma questo per l'appunto mi fa temere…. Parigi è piena di mariuolerie e si prende al laccio la gente così con un'insegna come con qualunque altra cosa!
COCONNAS: Oh! Codesto mi riesce indifferente! E me ne rido io delle mariuolerie! Se l'oste m'imbandisce una pollastra arrostita meno bene, di codesto dipinto nella sua insegna, metto allo spiedo lui! E non lo lascio finché non sia convenientemente rosolato…. Questo che dico dovrebbe affidarvi, messere! Entriamo?
LA MOLE: E sia! Fatemi strada, vi prego!
COCONNAS: Ah, non sarà davvero! Non passerò il primo, dappoiché tengo a dirmi il vostro buon servo: il Conte Annibale di Coconnas.
LA MOLE: Ed io tengo ad esser vostro interamente devoto: il conte Giuseppe di Lerac de La Mole… interamente al vostro servizio!
COCONNAS: Quando è così… prendiamoci a braccetto ed entriamo insieme! Ehi, dite su! Oste! A voi! Oste villano! Oste mariuolo!
OSTE: Perdono… messeri… perdono… non vi avevo veduti…
COCONNAS: E vi correva l'obbligo di vederci! Appunto questo è il vostro ufficio!
OSTE: Che desiderate, miei signori? (*sberrettandosi*).
COCONNAS (*a La Mole*): Si mette sulla buona via… Non vi pare? (*all'oste*) Or bene desideriamo… allettati come fummo dalla vostra insegna… desideriamo… di mangiare e di dormire nella vostra osteria!
OSTE: Signori… son trafitto dal dolore… ma non ho altro che una camera… e dubito che possa convenirvi.
LA MOLE: Tanto meglio… andremo altrove…
COCONNAS: Ecco… fate voi quel che v'aggrada messe di La Mole, ma in quanto a me, resto… il mio cavallo è stracco… e ritengo la camera per me, dal momento che voi non la volete… d'altra parte… mi è stata precisamente indicata quest'osteria per punto della mia fermata…
OSTE: In tal caso… è un altro paio di maniche… e se non siete in due… or uno solo… non posso dargli alloggio.
COCONNAS: Per l'anima mia, è una piacevole bestia costui! … Poco fa s'era in troppi perché s'era in due e non poteva alloggiarci; adesso poi non può ad uno solo!... non vuoi dunque ospitarci, buffone?!

OSTE: Dal momento che la prendete su codesto tono… vi rispondo con tutta franchezza… che in quanto all'alloggiarvi… preferirei di non aver questo onore!
LA MOLE: E perché?
OSTE: Ho le mie ragioni!
COCONNAS (*a La Mole*): Se lo accoppassimo codesto furfante?
LA MOLE: Ma è cosa… da potersi fare!
OSTE: Si vede bene che lor signori capitano dalla provincia!
COCONNAS: E perché?
OSTE: Perché a Parigi non è più di moda accoppare gli osti che si rifiutano di dar alloggio a Parigi in giornata s'accoppano i signori e non i borghesi! Valga l'esempio di messer l'ammiraglio di Coligny che s'ebbe ieri quell'archibugiata che sapete! E se uscite di chiave, se per poco alzate la voce, chiamo a raccolta il vicinato… e gli accoppati sarete voi! Il che sarebbe trattamento indegno di gentiluomini vostri pari!
COCONNAS: Ma questo furfante si burla di noi! Ced'io!
OSTE (*tranquillamente chiamando*): Gregorio! Reca qui il mio archibugio!
COCONNAS (*traendo la spada*): Eh! Corpo di dio… fate che vi monti la mosca al naso! Conte de La Mole!
LA MOLE: Non torna conto! Perché nel tempo che impiegherebbe a montar si raffredderebbe il desinare… (*all'oste*) Amico! Quanto prendete, d'ordinario, per la vostra camera?
OSTE: Mezzo scudo al giorno.
LA MOLE: Eccovi otto scudi per otto giorni… Avete altro da dire?
OSTE: Ma.. in fede mia.. no… quando s'hanno di codesti modi… entrate, signori! Entrate! (*entrano*).
COCONNAS: Pazienza! Mi sa male di riporre nel fodero la spada senza essermi prima assicurato che essa fori non meno bene dei coltelli di questo furfante!
LA MOLE: Pazienza! Tutti gli alberghi son pieni dei gentiluomini attratti a Parigi dalle feste del matrimonio di Enrico di Navarra e della principessa Margherita e dalla prossima guerra di Fiandra… E forse non troveremmo da alloggiare altrove…
COCONNAS: Croce di dio! Come siete di sangue freddo, messer de La Mole! Ma che quel furfante pensi ai casi suoi! … Se la sua cucina è cattiva… se il suo letto è duro… se il suo vino non conta ameno te anni di bottiglia… se il suo garzone non è arrendevole come un giungo… avrà da fare con me! Oh! Oh!
OSTE (*ripassando in fondo con un coltello in mano, preparando la cena*): è certo qualche ugonotto! Questi traditori sono più insolenti che mai dacché ha avuto luogo il matrimonio del loro Enrico di Navarra con la principessa margherita… sarebbe strano che oggi che ricorre la festa di San Bartolomeo, mi fossero capitati in casa due ugonotti!
COCONNAS: Dunque… conte… ditemi… intanto che preparano la nostra camera… ditemi… vi fa l'effetto di una città allegra, Parigi?

LA MOLE: In fede mia, no! Mi è parso di non aver visto altro che visi sgomenti o arcigni… chi sa che i parigini non abbiano paura dell'uragano… vedete come è nero il cielo e come l'aria è greve…
OSTE (*da sé*): Altro che il cielo è nero! Altro che greve l'aria pei pari vostri!
COCONNAS: Voi… cercate dove sia il Louvre? Non è vero? Mi è parso di avervelo sentito dire?
LA MOLE: Sì.
COCONNAS: Meglio così… e se vi fa piacere… intanto che ci apparecchiano la cena… potremmo andare in ricognizione insieme, a cercare il Louvre…
LA MOLE: Ma non potremmo cenar prima?
COCONNAS: Ma… gli ordini che ho ricevuto sono brevi e precisi: trovarmi a Parigi per la domenica del 24 agosto e recarmi immediatamente al Louvre, fermandomi prima a questa osteria…
LA MOLE: In tal caso… sia!... Come dice Plutarco, assuefare l'anima al dolore e lo stomaco all'appetito…
COCONNAS: Avete dimestichezza con Plutarco?... e col greco?
LA MOLE: Alquanto! Il mio maestro mi ha dato il consiglio del greco e del latino…
COCONNAS: In tal caso, la vostra fortuna è fatta… Prima o poi farete versi col re Carlo IX e discorrerete in greco con sua sorella Margot, la principessa Margherita… no, mi correggo, con la regina Margherita, sposa da un giorno di Enrico di Navarra… (*all'oste*) Vieni avanti, bel nobile! Come ti chiami?
OSTE: La Hurrière
COCONNAS: Or bene, mastro la Hurrière indicaci il più breve cammino per andare al Louvre.
OSTE: Niente di più facile: mettetevi per quella via, andate sino alla chiesa di San Germano e arrivati che siate alla chiesa voltate a dritta, e vi troverete di faccia al Louvre…
LA MOLE: Grazie! (*vanno*).

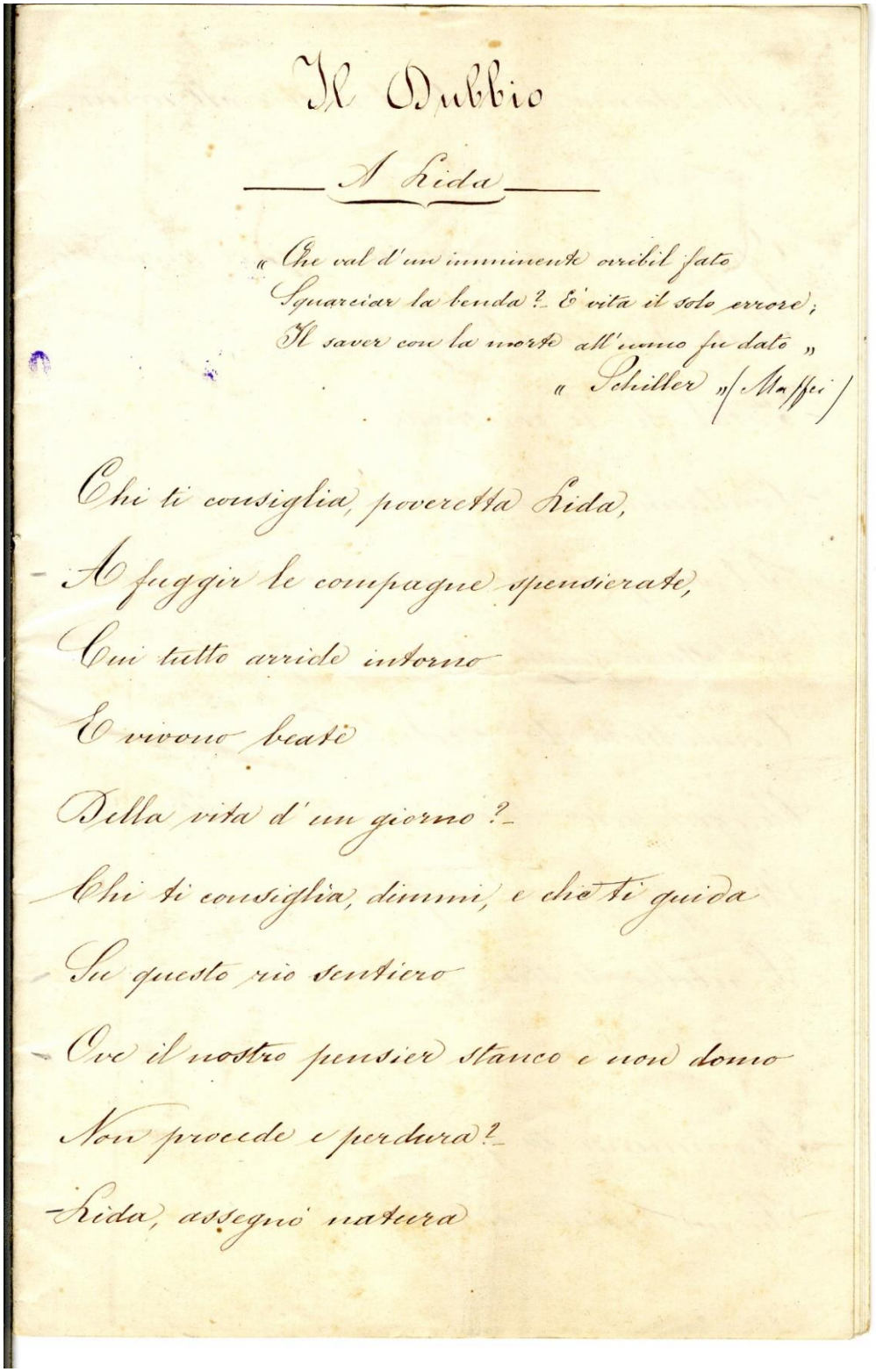
APPENDICE III. Non solo *Schegge*. Altri versi di Achille Torelli

Come già osservato nel capitolo IV della tesi, Achille Torelli è stato anche un abile poeta che, grazie a diverse letture e a modelli poetici variegati, è riuscito a produrre versi significativi e degni di menzione. Oltre a quelli presenti nella raccolta *Schegge* (1878) e alle altre due composizioni poetiche slegate dalla raccolta (*Alla vita e alla sua parola* e *Il Dio dei poeti*, citati nel capitolo V), si ritiene di grande importanza riportare in questa sede il testo integrale di alcuni componimenti inediti, nucleo centrale dell'elaborazione di alcune poesie poi confluite in *Schegge*, o anche testi autonomi mai presentati al pubblico di lettori dal poeta napoletano. Riportando interamente in appendice alcuni testi già menzionati nell'analisi di diverse poesie presenti nella raccolta del 1878, si ritiene di compiere un'operazione utile per comprendere e seguire le fasi della scrittura del poeta, che lascia molto spazio ad una continua rielaborazione del materiale prodotto, non senza un'attenta revisione.

1. A. TORELLI, *Il dubbio* (1873)

Il primo di questi componimenti è intitolato *Il dubbio* ed è conservato presso il Fondo Maffei-Lutti della Biblioteca Comunale di Riva del Garda (FM, ms. V-9, A. TORELLI, *Il dubbio*, 1873), insieme ad altre poesie poi pubblicate dall'autore. È, soprattutto, il manoscritto che dimostra il primo interesse di Andrea Maffei nei confronti del poeta emergente che si rivolge proprio a lui per la correzione delle sue prime liriche. Sebbene tra questi versi si rintraccino alcuni riferimenti ad altre poesie poi pubblicate, nella sua interezza, risulta inedito. Degna di nota, è sicuramente la citazione di Maffei riportata in esergo – poi espunta da ogni altro testo poetico di Torelli – e la presenza di una figura femminile misteriosa che porta il nome di Lida, che compare come dedicataria della poesia. Il nome femminile desta curiosità soprattutto se lo si ricollega alla donna anonima presente nella dedica di *Schegge* (A te / Amica più che mia del mio poco ingegno / pura, nobile, pia / il cui nome non dico perché il sospetto non l'offenda).

Con un atteggiamento simile a quello del Leopardi di *A Silvia*, anche Torelli, in questa lirica, si pone come interlocutore della donna con cui ha condiviso momenti di spensieratezza e profonde riflessioni sul futuro, fino all'atroce sua fine che spazza via ogni speranza. Improntata al ricordo del passato, diventa completamente una testimonianza autobiografica del sentire del poeta, seppure reso in forma metaforica nella sembianza della dolce fanciulla.



Il Dubbio

A Lida

« Che val d'un imminente orribil fato
Squarciar la benda ?– È vita il solo errore;
Il saver con la morte all'uomo fu dato »
« Schiller »/ Maffei /

Chi ti consiglia, poverella Lida,
– A fuggir le compagne spensierate,
Cui tutto arride intorno
E vivono beate
Della vita d'un giorno ?–
Chi ti consiglia, dimmi, e chi ti guida
– Su questo rio sentiero
– Ove il nostro pensier stanco e non domo
Non procede e perdura ?–
– Lida, assegni natura

FIGURA 16. PRIMA PAGINA DEL MANOSCRITTO DI ACHILLE TORELLI *IL DUBBIO*, 1873 (BIBLIOTECA COMUNALE DI RIVA DEL GARDA, FONDO MAFFEI-LUTTI)

Il dubbio

A Lida

«Che val d'un imminente orribil fato
Squarciar la benda? È vita il solo errore;
il saver con la morte all'uomo fu dato»
Schiller (Maffei)

Chi ti consiglia poveretta Lida,
a fuggir le compagne spensierate,
cui tutto arride intorno
e vivon beate
della vita d'un giorno?
Chi ti consiglia, dimmi, e che ti guida
su questo rio sentiero
ove il nostro pensier stanco e non domo
non procede e perdura?
Lida, assegnò natura
alla donna la fede, il dubbio all'uomo

Ognor nuovo all'assalto e ognor respinto,
tenta l'uomo il confine
fatal che lo rinserra,
condannato a passare in sulla terra
del suo principio ignaro e del suo fine.
La lotta è questa del mortal più degna
combattuta da secoli! Comprende
ch'ogni poter di vincer gli è tolto,
il saggio e si rassegna.
Si ribella lo stolto.

Rammenti tu quell'ore
in cui restavi assorta
innanzi una viola
nata col sole e a vespero già morta?
Non val la vista della vita sola:
l'uomo si compie col veder chi muore!

Ma dove movi il piè, dimmi se il sai?
Perché vivi? Che sei?
Perché nascesti? Perché morirai?

Dall'ora prima in che venne a la vita
questo mortali, che trema
innanzi l'ampia mole

dell'Universo, ricercò l'aita
d'una forza suprema;
ebbe d'uopo d'un dio. Vide che il sole

coi benefici raggi il putre seno
fecondava del limo…
E grato, il sole, egli adorò pel primo.
E da quell'ora originò la fede
il beneficio, ed essa
non è che una mercede;
ed il mortal così, la prima idea
ebbe d'un dio; onde suo però traea,
e con alterna vece
egli all'utile suo, mille ne fece:
un dio pel canto, per l'amore, pel gioco,
pel sonno, il desco, la pace, la guerra…
e col cangiare costume,
regione, arte, possesso,
cangiando culto e nume
sempre adorò se stesso.

S'affaccia al dubbio tormentoso e grave
Con lusinghiero aspetto,
l'anima che si purga e di fa bella,
pellegrina fiammella,
finché pura ritorno e redimita
di luce a la cagione onde è partita.
Ma, Lida, ohimè! Se non hai fede alcuna
Nel regno dei beati;
cui, col poter si schiudono d'un gesto
e t'offrono a compenso
gli ozïosi ministri profanati
del benedetto incenso,
il già troppo tentai, né più mi provo
se le mie mani crepitanti al foco,
fermava risoluto
al mio volume il viso,
e al nuovo sole sciorinando il poco
frutto, mi guadagnava ingenuamente
un po' di paradiso.

Come la semplicetta anima suole
tremando errar, così la prima gente
ch'ebbe adorato il sole,
per la virtù di lui vedendo intorno
la natura tranquilla,

e fatto accorto dall'abisso il piede,
e sicura d'offese la pupilla.
Ebbe l'inganna fede
che il *bene* fosse il *giorno.*
Quando poscia sparir vide i suo campi,
e timoroso al nido
l'augello affrettar l'ale,
farsi più vivi i lampi,
più spaventoso il nembo,
e al buio orrido e fitto
furarglisi gli armenti,
compiersi la vergogna e il delitto…
Disse la *notte*, il *male*.

Né in quest'età men vana
delle trascorse e cieca,
l'albero antico della scienza arcana
del *bene* e il *mal* ne reca
più generosi frutti!

Una luce risplende unico vero
che consigliarci tenta
al buon sentiero e divertir dal rio,
e lei gli uomini tutti
appellano: *coscienza*, a me talenta
più di chiamarla: *Iddio*!

Il tuo pensiero sia pago
soltanto del consiglio ch'ella detta,
e torni a la cura negletta
della spola e dell'ago.
Oggi ancora un profumo, una speranza,
una vuota parola ingannatrice,
il giro d'una danza
basta a farti felice.

Ma se disdegna questi
vani piaceri l'alma tua severa,
il dì della tua pace, è giunto a sera!
D'ogni tormento tuo troppo faresti
colpevol la natura! Oh, meglio allora
muori. Ch'altro non puoi, povera Lida,
muori felice ancora
e la morte ti arrida!

2. A. TORELLI, *Frammento* (1876)

Il *Frammento* pubblicato da Torelli su «Il Piccolo – Giornale politico della sera» il 24 Dicembre 1876 (IX, 356) si presenta come un componimento a metà tra una sperimentazione di contrasto lirico che l'autore desume dalla tradizione letteraria precedente e una prima forma di una scena pensata come testo teatrale (com'è dimostrato dalla presenza di didascalie) ma da cui poi si emancipa per essere considerata un'opera lirica autonoma, così come accade per alcuni componimenti presenti in *Schegge* (si pensi a *Il poeta e le ore*, che a questo testo deve molto). Come per il caso segnalato in precedenza, anche dalla lettura di questi versi, emerge un ben evidente repertorio che Achille Torelli riproposto anche in altri testi pubblicati, basati sulla precisa osservazione del reale trasposta poi metaforicamente nelle figure qui presentate. A dimostrazione dell'ingerenza degli elementi teatrali anche in questo testo, i versi sono introdotti da una parte in prosa che forniscono alcuni dettagli sulla contestualizzazione dell'opera, ambientata nell'antica Grecia, dove però vengono proiettati temi e motivi del contemporaneo.

Frammento

> Fuori le mura di Atene, verso il mezzogiorno presso il *Liceo* v'era Cinosauro, e in esso un tempio intitolato ad Ercole; lo edificò un ateniese superstizioso, perché il suo cane, rubata la carne che doveva servire per un sacrifizio ad Ercole, si fermò in quel luogo a mangiarla. Nei dintorni v'era un Ginnasio particolare agli stranieri ed ai figliuoli illegittimi, e in esso venivano discusse le contestazioni fra i cittadini di natali non legittimi. Nell'Olimpo v'ha un tribunale simile detto il *Cinosargo*; ed a questa sezione dell'Aeropago Olimpico venne assegnata la causa del Poeta, accusato d'essere figliuolo della *Ragione* accoppiata illegittimamente al *Sentimento*.
>
> Gli ateniesi intendevano per illegittimo non precisamente il bastardo, ma il nato da padre Ateniese e da madre straniera, e viceversa. L'accusato non era maso in ceppi: poteva difendersi con due arringhe e fuggire dopo la prima, se s'avvedeva che l'accusatore dello *scanno dell'oltraggio* riportava il di sopra. Esiliarsi valeva più che morire pei Greci; a Sparta si lasciava libero il reo di scegliere fra il bando e la morte; i più preferivano la morte. L'amor di patria, inteso fino a tal grado, non poteva che dare le Termopili.
>
> S'avviano al Cinosargo, personaggi che sono in ogni tragedia, commedia, scultura, pittura, musica; tutti: dal Capro di Tespi al Rabagas di Sardou. Scapestrati, filosofi, soldati, etere, generose, pagani, cristiani; - gente d'ogni sesso, d'ogni età, d'ogni terra e d'ogni religione. S'apre la scena.

Il tempo è variabile: il freddo succede al caldo – l'ombra alla luce – i raggi del sole alla neve…

UNA BRIGATA DI SCAPESTRATI
(che sale al Cinosargo cantando sulle tibie)
Non son men preziose
Le gemme ancor che il fango a noi le celi;
men vil non è la polve, ancor che i venti
la sollevino ai cieli!

ALCUNI GRAVI LEVITI
(accennando con la mano a mansuetudine)
State, state contenti
Umane genti al quia…

IL POETA
Temete il lupo, il lupo in fra gli armenti
Non il mito di Marìa!

LE ORE
(*meno l'ancella sesta, in questo punto al servigio* del dì, passano silenziose, cinte da un serpe che di sé forma un cerchio tenendo coi denti la punta della coda; le Ore urtano gli Scapestrati)

UNO DEGLI SCAPESTRATI
Date la voce almanco!

LE ORE
Il Gran Fattore
Fe' senza voce il tempo!

UN VECCHIO
Oh, le sgualdrine!
Come affrettano il passo! – il suono all'Ore
Iddio non diè, ma pur giunge a me solo
E l'odo sempre più com'io m'attempo!

IL POETA
E l'uom rese migliore
L'opra del Nume: il suon dell'orïuolo
È la voce del Tempo!

UN LEVITA *(al Poeta)*
E ancora risplende il lume
Del sol? – non s'apre il suolo e non t'inghiotte
In una vampa di zolfo e biume?

L'Uom migliorar potrìa l'opra del Nume?...
Suoni, suoni quest'ora e fia l'estrema…
Anatèma! Anatèma!... –

IL POETA
Prete, tu non cammini – e riducesti
Dio ad usum Delphini! – (*Rivolgendosi a l'Ore*)
Né procedete voi, lente, beffarde,
pulcellone slombate, empia genìa!
V'affrettate! Venite!... animo,… via!...
E per dispetto vengono più tarde!
Ah, qual perfidia è mai quella dell'Ore!
Or vanno al par del breve, or come il vento…
Vedile che trattengono il momento
In cui m'è sol concesso
Di riveder la mia fanciulla – e quando
Quando le giungo alfine a star dappresso,
le congiurate allor sempre a mio danno,
ecco che han fretta, han ,esso
l'ali le maledette e vanno e vanno!.
Ore, che siete eterne, io v'ammonisco
Che tutto il giorno mio si compone d'un'ora:
quando la vedo e vivo… e poi languisco! –
e se al venir sarete pigre ancora,
o senza né pietà né cortesia
bramose d'andar via,
appello io faccio a Dio che v'ha create
tutte d'una misura,
non più lunghe o più brevi a mia tortura…
state dunque avvisate!

LE ORE
Se val l'esuberanza
D'un Vate a fastidir Numi e Natura,
innamorato poi gli è petulanza
cha passa ogni misura!
Ed un debole ha Dio per questo inerte
Mormorator perenne, ed ogni sorte
Scontento e si di Lui! – Come la lepre
Trova piana la via solo per l'erta
E difficile il pian, però che corte
Le zampe ha delle spalle, al modo istesso
In armonia con Noi tu sei soltanto
Quando all'Amata tua giungi d'accanto…
Stolto che sei, sventura
All'amor tuo se siam d'una misura! -…

(comincia a cadere lentamente la leve)

LA NEVE *parla cadendo*:
Ecco là donde vengo: in ciel mi formo,
purissima mi formo e cado ignara
di qual ventura qui fra voi m'attenda:
nelle città son fango, e là sui campi
biancheggio immacolata…

UN TEOLOGO
Il *Male*, il *Male*
Non nacque là nel cielo, e sol si forma
Dall'impasto del *Ben* con le terrene
Miserie!...

LA NEVE
E là sui campi il suol m'assorbe
E l'umor mio benefico rimanda
In tanti fiori e frutti…

IL POETA
E questo è il *Bene*
Che si solleva dalla terra e tenta
Rimaritarsi a Dio..; ma il ramo invece
Rende alla terra tutte le sue spoglie!

IL SERPE *che cinge le ore*
Il giro eterno è questo! – è l'*Infinito*
Simboleggiato dal Serpe, che addenta
La punta della coda e forma un cerchio.

UN OSSERVATORE *che passa*
Vedi come la neve è fatta fango…
Tanto pura testè! – Così vid'io
Sotto il piede dell'Uom farsi la donna…

Una perduta a nome FERNANDA
L'anima della donna in cui la bella
Innocenza discese, al par di neve
Dal cielo…

CATULLO
E poi corrotta imbratta l'uomo
Alla sua volta… ed io tal fui!

IL SERPE *che cinge le ore*

L'eterno
Giro (spirituale o di sostanza)
Simboleggiato dal Serpe che addenta
La coda e forma un cerchio…

IL POETA
Il *Mal* tal volta
Ne vien dal Cielo!

IL TEOLOGO
Anàtema!

IL POETA
La Neve
È l'innocenza delle nubi… Anch'esse
Hano la parte nocente! – io mi sovvengo
D'una rosa precoce, ancor socchiusa,
che imago mi rendea d'una fanciulla
che si schiude alla vita… in Ciel maligna
s'aggirava una nube; un gran da fare
parea si desse andando innanzi e indietro
da questa e quella delle sue compagne
per metterle d'accordo; - allor la rosa
s'apriva e quanto bella! – Oh, se la Neve
fosse caduta! Ma il turbine invece
si scagliò su di lei… Morì distrutta
sotto il mio sguardo… Ohimè, Clotilde addio!
O povera Clotilde, io ti rividi…
E ripensai tua madre!. Ove è una madre
Che gema, l'armonia della natura
S'arresta! Io sento, io giuro (e spregio e sfido
Le saette del cielo a dir che mento)
Che, onnipotente, Iddio pur non potrìa
Soffrir più d'una madre!.. Oh, ben pertanto
Il cor dell'uom santificò Maria…
Ed io per cieco intendo ed empio al tutto
Chi non ravvisa in Lei mito del *Bello*,
e nell'opposto il *Brutto*! –

IL LEVITA
E non l'udite? – Sacrilegio! – ei sfida
Le saette del cielo!. Iddio potrebbe
Men d'una feminetta?! E sol per tanto
Il cor dell'uom santificò Maria?!...
E sarìa cieco al tutto
Sol chi non vede in lei mito del *Bello*?!.

Fate in brani costui! Spersa ne sia
La polve ai venti! Egli è il peccato, il *Brutto*!

IL POETA
Levita… tu m'infastidici!.. (*Si fa la folla*)

IL LEVITA
Avventa
Su me, sull'unto del Signor l'oltraggio!

IL POETA
Va via!

IL LEVITA
Sull'unto del Signore!!.

IL POETA
(*Per dargli addosso*) Levita!..

IL LEVITA
Mirate, il vil su me, su me cadente,
che ho bianco il crine…

IL POETA
(*Dominandosi*) Il crine incanutito
Pur sempre venerai! – Mi parla in core
Con un linguaggio santo, indefinito
Del dì supremo e di un mondo migliore…
Ma, tu, per gli anni ormai bianco e scaltrito
Livido barattier, simulatore,
a Dio tu rubi il minaccioso dito
e al bianco crin l'onore!..
l'eterna gioventù che alla mia fronte
intreccia spine, almen mi fa gagliardo
per ghermir le tue mani, ognor sì pronte
a ricalcar la mia fatal corona…
così fatal al Bardo,
che il Cielo il suo fallir per lei condona!
Va via, Levita!.. Ohimè, torco lo sguardo
Dal crin canuto! – ohimè, l'odio m'ispira…
Il misero son io; va, sciagurato,
il bianco crin che sempre ho venerato
oggi per te mi fa ribrezzo ed ira!

LA FOLLA (*mormorando*)

(Men d'una femminetta Iddio potrebbe?
Scaccia un Levita? – è un empio! – e spregia e sfida
Le saette del cielo? – e sol per mito
Egli accetta Maria) – Sia tratto innanzi
Al Magistrato… s'inceppi! S'uccida!

IL POETA
Vi porto i polsi, o scempi!

LA FOLLA
Alle ritorte
I polsi maledetti! (*Lo assaltano*)

IL POETA
Un altro, un altro
E più grande Poeta un dì stringeste
Al par di me, Guidei!

LA FOLLA
Di Cristo intende,
e lo dice un Poeta! E noi Giudei!.

LE DONNE
Miserere di noi!... (*Torna la tempesta*)

IL LEVITA
V'immaginate
Dio che verseggi e falli alla misura!
L'offese ed or Lo irride; ond'Ei dal cielo
I biechi sguardi Suoi lancia nei lampi…
Udite il tuon, la voce
Di Dio che rugge!...

LE DONNE *atterrite*
Ohimè! La tua ne scampi…
Ne salvi dal suo sdegno!

GLI UOMINI
Lo si trascini!.. (*Eseguono*)

IL POETA
Un altro in sulla croce
Trascinaste più degno!...

PETRONIO[1]
Questa folla che trema
In contemplar l'immensurata mole
Dell'universo, ricercò l'aita
D'una forza suprema:
ebbe d'uopo d'un Dio: vide che il sole
col benefico raggio il putre seno
fecondava del limo,
ed adorò quel grande astro pel primo:
dal beneficio allor nacque la fede,
ed essa altro non è che una mercede!

SCHILLER
E un Dio così pel giuoco e per la guerra,
pel sonno o il desco, con alterna vece
sempre all'utile suo l'Uomo si fece;
Onde in mutar costume, arte, possesso,
cangiando culto e nume
sempre adorò se stesso![2]

UN GALANTUOMO (*facendo spallucce*)
Una virtù mi guida, unico vero
Che ravviarmi tenta
Al buon sentiero e stornarmi dal rio;
la chiaman Coscïenza – a me talenta
pù di chiamarla Iddio!
….. (*Cambia la scena*).

Achille Torelli

3. A. TORELLI, *Deus in nobis!* (1880)

Deus in nobis è un sonetto proposto da Torelli a Ferdinando Martini, direttore de «Il Fanfulla», in una lettera del 1880[3]. Il poeta napoletano, lasciando all'amico la libertà di accoglierlo tra le pagine della sua rivista anche senza pagarglielo, gli chiede soltanto di non buttarlo via in caso di rifiuto. Il tema trattato nella lirica è quello, presente anche altrove, del poeta costretto a sopportare le difficoltà della vita, mostrando tutta la sua determinazione nel compimento della sua missione sulla terra.

[1] Vedi Petronio: *Primus in orbe Deus fecit timor*, ec…[*nda*].
[2] Vedi *gli Dei della Grecia*. – Trad. di Maffei [*nda*].
[3] BNF, Fondo Martini, 26, ms., 26/8, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, luglio 1880.

Deus in nobis!

Manda strali la vita: io non li aduno,
li strappo alle mie carni e guardo altrove;
piovon sangue le stelle, e fatto bruno
del sangue mio, lo avvento a quel che piove;

e volgo, istigo le mie forze in uno
stremato fascio, ma ribelli nuove
alla condanna che non sia nessuno
signore di sé stesso altri che Giove.

Prometeo vince: – Il vecchio Nume è nostro! –
È mio non quando a Lui mi offro dimesso,
ma quando me a me medesimo io prostro…

e grido allora all'uom: Per quanto oppresso
e lacerato da terribil rostro,
Uomo, sentiti dio, basta a te stesso!

Achille Torelli

4. A. TORELLI, *L'arba e lo sole* (1889)

Si riporta di seguito un esempio di lirica in vernacolo scritta per essere messa in musica. Il testo, dal titolo *L'arba e lo sole*, è stato pubblicato sulla rivista «Piedigrotta» nel 1889 e riporta la classica scena dell'innamorato che si rivolge alla finestra della sua donna, immaginando di tenere una conversazione con lei. La lirica, che sembra musicata ancor prima di avere una propria melodia, mostra la familiarità dell'autore con lo stesso realismo pittoresco che si ritrova in alcune commedie in napoletano.

Sta fenestrella toja quanno se nzerra
Assomma notte per tutta la terra:
si non s'arape e duorme a suonno chino,
Non se fa mi matino…
E cielo e terra stenneno le bracce
A sta fenestra toja nzi che t'affacce…
Si non te scite tu non schiara juorno:
tu si lo sole e io te stongo attuorno…
Lo sole è comme a prèvete, che dice
La messa e benedice;
l'arba è comme a la stola:

I’ songo come a l’arba solamente
E songo niente!
Leva all’ommo l’ammore,
leva lo sole all’arba, e se ne more!

Achille Torelli

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA DEGLI AUTORI

a. Opere di Achille Torelli

Opere in volume

TORELLI A., *Ingegno e fortuna*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1857.

ID., *Una corte nel secolo XVII*, Milano, Barbini, 1875.

ID., *I mariti*, Milano, Barbini, 1876.

ID., *Chi muore giace e chi resta si dà pace*, Milano, Barbini, 1877.

ID., *Colore del tempo*, Milano, Brigola, 1877.

ID., *Gli Onesti*, Milano, Barbini, 1877.

ID., *Schegge*, Bologna, Zanichelli, 1878.

ID., *I Rosellana o l'amore che dura*, Bologna, Zanichelli, 1881.

ID., *La Margravia*, Bologna, Zanichelli, 1881.

ID., *L'Amore che dura*, Milano, Sonzogno, 1884.

ID., *A conti fatti, beati i matti!*, Milano, Barbini, 1886.

ID., *Le povere ragazze*, Milano, Barbini, 1886.

ID., *Un matrimonio per dovere*, Milano, Barbini, 1886.

ID., *Gallina vecchia fa buon brodo*, Milano, Barbini, 1887.

ID., *Ogni virtù non cede alla stessa mercede*, Milano, Barbini, 1887.

ID., *La duchessa don Giovanni*, Milano, Barbini, 1888.

ID., *Il Cantico dei Cantici*, Napoli, Bellisario, 1891.

ID., *Sul Cantico dei Cantici. Congetture*, Napoli, Giannini, 1892.

ID., *Prefazione*, in B. TOMMASI, *Fronde sparte*, Napoli, Bideri, 1894, pp. VII-XXIII.

ID., *Sulla scienza dell'Arte*, Napoli, Giannini, 1895.

ID., *La vittima*, Napoli, Tipografia Melfi & Joele, 1897.

ID., *Alla vita e alla sua parola*, Caserta, S. Marino, 1900.

ID., *L'arte e la morale: conferenza letta nella "Dante Alighieri" di Bologna la sera del 4 aprile 1902*, Bologna, Zanichelli,1902.

ID., *Teatro scelto*, Caserta, Marino, 1902.

ID., *L'arte e la morale*, Portici, Stab. Tip. Vesuviano E. Della Torre, 1906.

ID., *Poesia*, Milano, Treves, 1910.

ID., *La fede di Costanzo. Leggenda albanese del XV secolo*, Napoli, E. Console, 1910.

ID., *Amore dell'anime*, Napoli, Stab. Tip. Jovene, 1912.

ID., *Teatro napoletano. «Napoli mia!»*, Napoli, Rispoli, 1947.

ID., *Teatro scelto edito e inedito*, a cura di E. Grassi, Milano, Edizioni per il Club del libro, 1961.

Pubblicazioni e articoli in riviste e periodici

TORELLI A., *Cristiano ed infedele*, «L'Omnibus», 10 gennaio 1857, XXV, 3.

ID., *Gli idi di Marzo*, «L'Omnibus», 28 gennaio 1857, XXV, 8.

ID., «L'Omnibus», 2 dicembre 1857, XXV, n. 96.

ID., *Aneddoti*, «L'Omnibus», 19 dicembre 1857, XXV, 101; 23 dicembre 1857, XXV, 102.

ID., *Corriere dell'Omnibus*, «L'Omnibus», 16 gennaio 1858, XXVI, 5.

ID., *Corriere dell'Omnibus*, «L'Omnibus», 30 gennaio 1858, XXVI, 9.

ID., *Album*, «L'Omnibus», 27 gennaio 1858, XXVI, 8.

ID., *Un caso inverosimile,* «Il Diavolo zoppo», I, 10, 6 giugno 1858.

ID., *All'Omnibus*, «Il Diavolo Zoppo», 27 giugno 1858, I, 15.

ID., *Cianciafruscole*, «L'Omnibus», 31 luglio 1858, XXVI, 61.

ID., *Corriere mondiale*, «L'Omnibus», 18 agosto 1858, XXVI, 66

ID., *Corriere dell'Omnibus*, «L'Omnibus», 11 dicembre 1858, XXVI, 99.

ID., «L'Omnibus», 15 dicembre 1858, XXVI, 100.

ID., «L'Omnibus», 18 dicembre 1858, XXVI, 101.

ID., *Il mio guardaporta*, «L'Omnibus», 15 ottobre 1859, XXVII, 83;19 ottobre, XXVII, 84.

ID., *Scene della vita parigina*, «L'Omnibus», 1° febbraio 1860, XXVIII, 9; 4 febbraio 1860, XXVIII, 10.

ID., *Cronaca e fatti viversi*, «L'Indipendente», III, 3, 5 gennaio 1863, p. 3.

ID., «La Sirena», XVII, 1863, pp. 50-52.

ID., *Cose diverse*, «L'Omnibus», 17 gennaio 1867, XXXV, 8.

ID., *Appendice*, «L'Omnibus», 19 gennaio 1867, XXXV, 9.

ID., *Istituto Boubée*, «L'Omnibus», 11 luglio 1869, XXVIII, 54.

ID., *Tradizioni Albanesi*, «Nuova Antologia di scienze, lettere e arti», vol. XXIX, 1875, pp. 188-196 e vol. XXX, 1875, pp. 173-183.

ID., *Achille Torelli ad Emilio Praga*, «Il Pungolo di Milano», 30 dicembre 1875

ID., *Frammento,* «Il Piccolo. Giornale Politico della Sera», 24 dicembre 1876.

ID., *Studi di carattere. Eden Lara,* «Il Fanfulla», 11 luglio 1880, II, 28.

ID., *La contessa Gisella,* «Gazzetta Letteraria», 4-11 dicembre 1880, IV, 49; 11-18 dicembre 1880, IV, 50.

ID., *La duchessa Gisella,* «Gazzetta Letteraria», 18-25 dicembre 1880, IV, 51; 25 dicembre 1880-1° gennaio 1881, IV, 52.

ID., *Moralità della bellezza fisica*, «Gazzetta Letteraria», 19-26 febbraio 1881, V, 8.

ID., *Perché le fanciulle non abbiano il diritto d'assistere a certi spettacoli artistici. A proposito della Duchessa Gisella. I,* «Gazzetta Letteraria», 19-26 marzo 1881, V, 12.

ID., *Perché le fanciulle non abbiano il diritto d'assistere a certi spettacoli artistici. A proposito della Duchessa Gisella. II,* «Gazzetta Letteraria», 26 marzo-2 aprile 1881, V, 13.

ID., *La fine di Scrollina*, «La Gazzetta Piemontese», 10 maggio 1881, XV, 129; 11 maggio 1881, XV, 130; 12 maggio 1881, XV, 131; 13 maggio 1881, XV, 132; 14 maggio 1881, XV, 133; 15 maggio 1881, XV, 134; 16 maggio 1881, XV, 135; 17 maggio 1881, XV, 136; 18 maggio 1881, XV, 137; 19 maggio 1881, XV, 138.

ID., *L'amore che dura*, «La Gazzetta Piemontese», 10 ottobre 1881, XV, 279; 11 ottobre 1881, XV, 280; 12 ottobre 1881, XV, 281;13 ottobre 1881, XV, 282; 14 ottobre 1881, XV, 283; 15 ottobre 1881, XV, 284; 16 ottobre 1881, XV, 285; 17 ottobre 1881, XV, 286; 18 ottobre 1881, XV, 287; 19 ottobre 1881, XV, 288; 20 ottobre 1881, XV, 289; 21 ottobre 1881, XV, 290; 22 ottobre 1881, XV, 291; 23 ottobre 1881, XV, 292; 24 ottobre 1881, XV, 293; 25 ottobre 1881, XV, 294; 26 ottobre 1881, XV, 295; 27 ottobre 1881, XV, 296; 28 ottobre 1881, XV, 297; 29 ottobre 1881, XV, 298; 30 ottobre 1881, XV, 299; 31 ottobre 1881, XV, 300; 1° novembre 1881, XV, 301; 2 novembre 1881, XV, 302; 3 novembre 1881, XV, 303; 4 novembre 1881, XV, 304; 5 novembre 1881, XV, 305; 6 novembre 1881, XV, 306; 7 novembre 1881, XV, 307; 8 novembre 1881, XV, 308; 9 novembre 1881, XV, 309; 10 novembre 1881, XV, 310; 11 novembre 1881, XV, 311; 12 novembre 1881, XV, 312; 13 novembre 1881, XV, 313; 14 novembre 1881, XV, 314; 15 novembre 1881, XV, 315; 16 novembre 1881, XV, 316; 17 novembre 1881, XV, 317; 18 novembre 1881, XV, 318; 19 novembre 1881, XV, 319; 20 novembre 1881, XV, 320; 21 novembre 1881, XV, 321; 22 novembre 1881, XV, 322; 23 novembre 1881, XV, 323; 24 novembre 1881, XV, 324; 25 novembre 1881, XV, 325; 26 novembre 1881, XV, 326; 27 novembre 1881, XV, 327; 28 novembre 1881, XV, 328; 29 novembre 1881, XV, 329; 30 novembre 1881, XV, 330.

ID., *Questione di prezzo,* «Vita Napoletana», 25 dicembre 1886, I, 4, pp. 3-6.

ID., *Piccole conversazioni critiche,* «Natura e Arte», 15 dicembre 1898, VIII, 2, pp. 127-129.

ID., *La chiesa del sangue*, «La maschera», 15 giugno 1909, V, 21, pp. 1-4.

ID., *Una leggenda albanese del XV secolo*, «Rivista d'Italia. Lettere, scienza ed arte», ottobre 1909, pp. 536-551.

ID., *Albanesi: un popolo di poeti e soldati,* «La Lettura», 1° febbraio 1913, pp. 148-157.

ID., *Padre Ludovico da Casoria*, «La Lettura», XIV, 5, 1914, pp. 396-404.

ID., *L'asino d'ogni basto*, «Rivista d'Italia», VI, 1916, pp. 773-804.

ID., *Col danno e le beffe*, «Varietas», 1° aprile 1917, pp. 259-272.

b. Opere di altri autori

AGANOOR V., *Lettere a Giacomo Zanella (1876-1888)* a cura di A. Chemello, Venezia-Mirano, Eidos, 1996.

BARBIERA R., *Liriche moderne*, Milano, Giuseppe Ottino, 1881.

BAUDELAIRE C., *Lo spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa*, a cura di G. Montesano, Milano, Mondadori, 2011.

ID., *I fiori del male*, a cura di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 2012.

CANTÙ C., *Della Letteratura. Discorsi ed esempi in appoggio alla Storia universale di Cesare Cantù*, III, Torino, Unione tipografico-editrice, 1865.

Corrispondenza dal campo (ritardata), «L'Omnibus», 2 agosto 1866, XXXIV, 92

DUMAS A., MAQUET A., *La reine Margot. Drame en cinq actes et treize tableaux*, Paris, Michel Lévy, 1847.

FAURIEL C., *Chants populaires de la Grèce moderne*, II, Paris, Didot, 1825.

FORNARI V., *Del bello e della poesia*, Napoli, Tipografia dell'Industria, 1868.

PRAGA E., *Opere*, a cura di G. Catalano, Napoli, Fulvio Rossi, 1969.

TOMMASEO N., *Canti greci*, a cura di E. Maiolini, Parma, Guanda, 2017, p. 567.

TORELLI V., *Per l'anno XV dell'Omnibus*, «L'Omnibus», 1° maggio 1847, XV, 1.

ID., «L'Omnibus», 11 settembre 1860, XXVIII, 76.

VERDI G., *Lettere*, a cura di E. Rescigno, Torino, Einaudi, 2012.

2. BIBLIOGRAFIA CRITICA

a. Studi, saggi e articoli su Achille Torelli

"I mariti" di Torelli, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1941.

«I mariti» di Torelli mercoledì alla radio, «Corriere della Sera», 7 maggio 1964.

Achille Torelli, giornalista, commediografo, bibliotecario. Mostra bibliografica documentaria iconografica, Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", settimana dei Beni Culturali, 2-8 dicembre 1991.

Achille Torelli nei documenti della Biblioteca nazionale, I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli, VIII, n. 4, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.

ANGRISANI A., *Il Teatro di Achille Torelli*, «La Favilla», febbraio-marzo 1905, XXIV, 2-3, pp. 44-50.

ANTONA TRAVERSI C., *Achille Torelli*, in *La verità sul teatro italiano dell'Ottocento*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1940, pp. 51-67.

BARBIERA R., *Ancora Achille Torelli*, in *Polvere di palcoscenico (note drammatiche)*, I, Catania, Giannotta, 1908, pp. 71-76.

ID., *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici*, «La Lettura», XXII, 4, aprile 1922, pp. 257-262; poi in ID., *Achille Torelli in casa del Manzoni*, in *Nella gloria e nell'ombra. Immagini e memorie dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1926, pp. 97-111.

BARTOLIN, *La contessa di Berga. Dramma di Achille Torelli*, «L'occhialetto», 2 luglio 1874, II, 27.

BAT, *Scorse letterarie. Achille Torelli e Luigi Gualdo*, «L'Illustrazione Italiana», 22 ottobre 1882.

BELLISSIMO O., *Achille Torelli nell'orbita della Scapigliatura*, «Misure critiche», 2021, 1-2, pp. 163-179.

EAD., *Sullo scrittoio del poeta: l'esordio poetico di Achille Torelli e la genesi di* Schegge, in *Il ritratto dell'artista da giovane nei carteggi privati tra Sette e Novecento*, a cura di A. Baratta, M. Collevecchio, F. Erbosi, A. Rabat, E. M. Rossi, «Studi (e testi) italiani», Roma, Sapienza Università editrice, 2022, pp. 87-103.

BOTTKE K. G., *Torelli's adaptation of a Play by Molière*, «Italica», XXXIII, 3, settembre 1956, pp. 205-208.

BRIGHENTI L., *Brevi cenni intorno ad Achille Torelli di Napoli*, Brescia, Tip. Nazionale Apollonio, 1866 (per il testo vd. la pubblicazione in appendice a «L'Omnibus», 21 agosto 1866, XXXIV, 100).

BRUNETTI S., *Un gioco di ruoli: il* raisonneur *da Dumas fils a Pirandello*, in *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano, Padova, Esedra Editrice*, 2008, pp. 135-174.

C. R., *"Il matrimonio d'un matto". Nuova commedia di Achille Torelli*, «Il Fanfulla della domenica», 8 ottobre 1882.

CAPUANA L, *Rassegna drammatica*, «La Nazione», 30 novembre 1867; poi in ID., *Achille Torelli*, in *Teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, pp. 92-112.

CARLI D., *Ricordo di Torelli*, «Roma della Domenica», 25 agosto 1935.
Commedia di fine '800 tra artisti e nobili, «Corriere della Sera», 2 marzo 1966

CORSI M., *Una commedia famosa e un autore sfortunato*, «L'Illustrazione Italiana», 6 luglio 1941, 27, p. 31.

CROCE B., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX, XII. Paolo Ferrari. Achille Torelli*, «La Critica», III, 1905, pp. 253-279.

ID., *Achille Torelli*, in *La Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, I, Bari, Laterza, 1943, pp. 332-344.

D'AMBRA L., *Ricordi della vita letteraria. Tre lettere di Giuseppe Verdi*, «Corriere della Sera», 19 maggio 1936.

DATTILO V., *Achille Torelli alla "Lucchesi-Palli"*, «Il Mattino», 7 luglio 1955.

ID., *Achille Torelli e Michele Kerbaker. Un carteggio di eruditi*, «Il Mattino», 8 giugno 1956.

DE SIMONE MINACI A., *Intorno ad Achille Torelli*, «Perseo», 1° ottobre 1935, p. 1.

DELLA SALA V., *Achille Torelli*, in *Ottocentisti meridionali*, Napoli, Guisa, 1935, pp. 49-56.

DI BIASI C., *L'amicizia tra Torelli e Capuana*, «Il Mattino», 17 marzo 1966.

DI MARTINO G, *Achille Torelli*, «La Lettura», XXII, 3, marzo 1922, pp. 181-189.

DUMAS A., *Amore e politica. Commedia-dramma in quattro atti del sig. Achille Torelli,* «L'Indipendente», 29 luglio 1862, II, 60.

E. P., *I mariti, 5 atti di Achille Torelli,* «Corriere della Sera», 22 marzo 1956 e O.

EGO, *Il teatro napoletano,* «Fanfulla», 9 maggio 1875, VI, 125.

FERRONE S., *Achille Torelli,* in *Il teatro italiano V - La commedia e il dramma borghese,* Torino, Einaudi, 1979, pp. 12-15.

FIOCCO A., *Achille Torelli alla riforma,* «Rivista italiana del dramma», V, 4, 1941, pp. 3-23; poi in ID., *Achille Torelli alla riforma*, in *Teatro italiano di ieri e di oggi*, Bologna, Cappelli, 1958, pp. 31-54.

GAETANI S., *Poeti bibliotecari e bibliotecari poeti*, «Il Fuidoro», III, 1956, pp. 134-139; poi in ID., *Apud Neapolim,* Napoli, Montanino, 1960, pp. 112-121.

GAETANI S., *Achille Torelli,* in *Apud Neapolim,* Napoli, Montanino, 1960, pp. 37-53.

GERACI F., *Manzoni intimo visto da Achille Torelli*, «La sera», 21 giugno 1932, anno X; poi ID., *Achille Torelli ospite del Manzoni*, «Roma della Domenica», 25 marzo 1934.

GRASSI E., *La vita e l'opera di Achille Torelli,* in *Teatro scelto edito e inedito,* a cura di Id., Milano, Edizioni per il Club del libro, 1961, pp. VII-XXIII.

L'arte drammatica e la commedia La verità di Achille Torelli (dalla Perseveranza), «L'Omnibus», 15 agosto 1865, XXXIII, 97.

La regia della poco nota commedia di Torelli affidata a Ottavio Spadaro, «Corriere della Sera», 8 febbraio 1966.

LALÌA PATERNOSTRO A., *Sul teatro di Achille Torelli*, «Rivista teatrale italiana», 1993, III, V (174), pp. 274-275.

Le celebrazioni campane. Le recite dei Mariti di Torelli e del Socrate immaginario, «Corriere della Sera», 1° ottobre 1936.

Le memorie di Achille Torelli, «Corriere della Sera», 22 novembre 1896.

LO CURZIO G., *Il dramma di Torelli,* «Il mattino», 21 gennaio 1941.

LUCHAIRE J., *Achille Torelli,* «Revue Latine», 25 ottobre 1902, n. 10 (poi in A. Torelli, *Teatro scelto edito e inedito*, a cura di E. Grassi, Milano, Edizioni per il Club del libro, 1961, pp. XXXV-XLVIII).

MALARA F., *"I mariti" di Torelli: gli slittamenti progressivi di un copione*, in *Copioni e drammaturgie di fine Ottocento*, Milano, LED, 2000, pp.15-50.

MINERVINI R., *Achille Torelli ricordato da Roberto Minervini*, Napoli, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, 1956.

ID., *Grigio d'argento*, in *Napoletani di Napoli*, Napoli, Morano, 1959, pp. 43-48.

MOLMENTI P. G., *Achille Torelli*, in *Impressioni letterarie*, Milano, Battezzati, 1875, pp. 155-161.

PADULA A., *Commemorazione di Achille Torelli*, Napoli, Sangiovanni, 1924.

PALMA L., *Matrimoni, convenzioni e rituali sociali ne* I mariti *di Achille Torelli*, in *Natura, società e letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, pp. 1-7.

PERSONÈ L. M., *Tre gloriosi commediografi e un grande musicista*, «Roma della domenica», 17 febbraio 1935.

ID., *Ritorno di Achille Torelli*, «Il Mattino», 10 dicembre 1955.

ID., *Achille Torelli*, in *Il teatro italiano della Belle Époque. Saggi e studi*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 67-77.

PESSIMISTA, *Torelli e i Derisi*, «L'occhialetto», 19 novembre 1874, II, 47.

PETRICCIONE D., *Onoranze all'autore de "I mariti". Achille Torelli,* «Comoedia», 15 ottobre-15 novembre 1930, VIII-IX, pp. 17-21.

ID., *Ombre e figure di ottocentisti meridionali*, «Roma della Domenica», 14 aprile 1935.

ID., *L'opera che Verdi doveva dare a "S. Carlo" e che non fu mai data*, «Roma della Domenica», 17 maggio 1936.

ID., *Achille Torelli e una fortunata commedia*, «Roma della Domenica», 6 giugno 1937.

ID., *La grande interprete di un grande commediografo. Lettere inedite della Duse tra le carte di Achille Torelli,* «Il Giornale d'Italia», 6 luglio 1937.

ID., *Un uomo di spirito*, «Corriere della Sera», 12 novembre 1942.

PRAGA M., *Achille Torelli. La fine dello sciopero*, «L'Illustrazione italiana», XLIX, 8, 19 febbraio 1922, p. 225; poi in ID., *Cronache teatrali 1922*, Milano, Treves, 1923, pp. 32-39.

PROCIDA S., *Achille Torelli è morto*, «Il Mezzogiorno», 31 gennaio-1° febbraio 1922.

Pubblicazioni, «La Perseveranza», 9 gennaio 1876

R. S., *"Scrollina" di Achille Torelli al Manzoni,* Corriere Teatrale, «Corriere della Sera», 26 aprile 1928.

RADIO – De Roberto e Torelli. Domani l'atto unico "Rosario", posdomani "Fragilità", «Corriere della Sera», 9 dicembre 1968.

ROUX O., *Achille Torelli*, in *Illustri italiani contemporanei. Memorie giovanili autobiografiche di Letterati, artisti, scienziati, uomini politici, patrioti e pubblicisti*, I, Firenze, Bemporad, 1908, pp. 414-415.

SCORRANO L., *"Donne antiche e donne moderne": lettura di una "trilogia" drammatica di Achille Torelli*, in *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, a cura di G. Scognamiglio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 97-121.

SIMONI R., *Achille Torelli*, «Corriere della Sera», 1° febbraio 1922.

Teatro accademico – Compagnia Lucchesi Palli, «La Rondinella», III, 31 gennaio 1857 e 20 giugno 1857.

TV: I mariti dell'800 e Vidor, «Corriere della Sera», 6 settembre 1974.

Una madre di Achille Torelli, «Corriere della Sera», 30 gennaio 1884.

Uomini e cose napoletane… a proposito d'uno scandalo, «Avanti!», 19 agosto 1899, III, 960.

VERDINOIS F., *Achille Torelli*, in *Profili letterari napoletani di Picche*, Napoli, Morano, 1881, pp. 61-70; poi in ID., *Achille Torelli*, in *Profili letterari e ricordi giornalistici*, a cura di E. Craveri Croce, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 157-176.

VERGANI, *"I mariti" di Torelli all'Odeon*, «Corriere della Sera», 22 marzo 1956.

VILLANI R., *Un autore drammatico e un giornalista*, «L'occhialetto», 14 maggio 1874, II, 20.

VIVIANI V., *Achille Torelli*, in *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1969, pp. 629-646.

b. Altri studi di riferimento

ALFANO G., *Fenomenologia dell'impostore. Essere un altro nella letteratura moderna*, Roma, Salerno editrice, 2021.

ALONGE R., *Drammaturgia italiana: la nascita di una nazione*, in *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 135-250.

ANDREOLI A., *L'Abruzzo comparato*, in *Il popolo autore nella* Figlia di Iorio *di Gabriele d'Annunzio*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2014, pp. 81-88.

ARSLAN VERONESE A., *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra 800 e 900*, Padova, Cooperativa Libraria Editrice degli Studenti dell'Università di Padova, 1977.

ARTIERI G., *Napoli nobilissima. Uomini, storie di una città*, Milano, Longanesi, 1958.

ID., *Penultima Napoli*, Milano, Longanesi, 1963.

BALDACCI L., *Poeti minori dell'Ottocento,* I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.

BARBERI SQUAROTTI G., *Introduzione*, in G. CARDUCCI, *Poesie*, a cura di G. Barberi Squarotti, Milano, Garzanti, 2018, pp. VII-XLV.

BARBIERA R., *Il salotto della contessa Maffei*, Milano, Treves, 1895.

BARTOLI F., *Il giardino come spazio dell'anima: Maeterlinck e D'Annunzio*, in *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, a cura di S. Sinisi, Genova, Costa & Nolan, 1992, pp. 251-269.

BASILE B., *Giardino*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozzi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 213-221.

BERTONI C., *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.

BIANCHINI A., *Il romanzo d'appendice*, Torino, Eri, 1969.

EAD., *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1988.

BIGAZZI R., *Romanzo e teatro, le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996.

BONINO G. D., ALONGE R. (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. II. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000.

BOZZETTI C. (a cura di), *Il teatro italiano del secondo Ottocento*, Torino, Utet, 1960.

BRACCO V. (a cura di), *Il Teatro verista*, Brescia, Editrice La Scuola, 1975.

BRONZINI G. B., *Nota retrospettiva sulla poesia popolare: dal mito del buon selvaggio al mito romantico*, «Lares», v. 39, n. 1, 1973, pp. 69-75.

BRUNO F., *La Scapigliatura napoletana e meridionale*, Napoli, La Nuova Cultura Editrice, 1971.

CANDELA E. (a cura di), *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2003.

CAPECELATRO GAUDIOSO D., *Ottocento napoletano. Storia, vita, folclore*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971.

CAPONE G., *Niccolò Tommaseo e i canti popolari corsi, toscani, illirici e greci*, Salerno, Dottrinari, 1970, p. 113.

CARNERO R., *La poesia scapigliata*, Milano, Bur, 2015.

CASTRONOVO V., TRANFAGLIA N. (a cura di), *La stampa italiana del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

CESERANI R., *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.

COLOMBO M., *Il romanzo dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2011.

COSTETTI G., *Il libro delle confessioni*, Roma, Fibreno, 1888.

COSTETTI G., *Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi)*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1901.

CROCE A., *Introduzione a* I mariti, in *Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1940, pp. 9-12.

CROCE A., CROCE E. (a cura di), *Narratori meridionali dell'Ottocento*, Torino, Utet, 2009.

CROCE B., *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in *La Letteratura della Nuova Italia*, IV, Bari, Laterza, 1922, pp. 263-349.

ID., *Paolo Ferrari*, in *La Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, I, Bari, Laterza, 1943, pp. 314-331.

D'AMICO S., *Storia del teatro drammatico*, III, Milano, Garzanti, 1968.

D'ISTRIA D., *La nationalité albanaise d'après les chants populaires*, «Revue des Deux Mondes (1829-1971)», 15 mai 1866, seconde période, pp. 382-418.

DE AMICIS E., *Un salotto fiorentino del secolo scorso*, Firenze, Barbera, 1902.

DE CESARE R., *La fine di un Regno*, Milano, Longanesi, 1969.

DE GRAZIA D., *Canti popolari albanesi tradizionali nel Mezzogiorno d'Italia*, Noto, Zammit, 1889.

DE RADA G, DE CORONEI N. J., *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, Firenze, Tipografia di Federico Bencini, 1866.

DORSA V., *Sugli Albanesi*, Napoli, Tipografia Trani, 1847.

FORSTER E. M., *Aspetti del romanzo. Analisi delle ragioni narrative*, Milano, Mondadori, 1963.

FORTIS L., *Emilio Praga*, «Il Pungolo di Milano» 28 dicembre 1875.

GALASSO G., *Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

GARA E., PIAZZI F. (a cura di), *Serata all'osteria della Scapigliatura. Trent'anni di vita artistica milanese attraverso le confessioni e i ricordi dei contemporanei*, Milano, Bietti, 1945.

GENOVESE G., *Aganoor, Napoli. Ritratto della poetessa da giovane*, in *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli (1861-1943)*, a cura di E. Giammattei e E. Bufacchi, Napoli, Guida, 2018, pp. 285-306.

GIAMMATTEI E., *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, Napoli, Guida, 2012.

GIGLIO R., *Di letteratura e giornalismo a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, Loffredo, 2012.

GIULIO R., *Nievo: il "romanzo ellenico" delle* Confessioni, in *Sotto il segno di Athena, L'Ellade eroica tra mito e storia nella letteratura italiana*, Salerno, Edisud, 2008, pp. 273-318.

EAD., *Shipwreck Literature, Seasorm Art: Dynamisch Erhabene, Natural Sublime*, in *Il nauta e il flâneur. Scritture dell'alterità*, Salerno, Edisud, 2013, pp. 11-90.

EAD., *Allegorie del Moderno: l'universo urbano nell'immaginario poetico*, in *Il nauta e il flâneur. Scritture dell'alterità*, *Il nauta e il flâneur. Scritture dell'alterità*, Salerno, Edisud, 2013, pp. 151-184.

EAD., *Destino individuale e tragedia nazionale: Foscolo esule in Inghilterra*, in *«Di te pensando, / a palpitar mi sveglio». Dittici letterari da Alfieri a Gadda*, Salerno, Edisud, 2018, pp. 41-63.

EAD., *Diritto, giustizia e letteratura italiana*, «Rivista di letteratura italiana», 2021, XXXIX, 1, pp. 9-30.

Gli Albanesi, «Corriere della Sera», 7 febbraio 1913

JACOBBI R., *Dal regionalismo al "teatro di poesia"*, in *Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. Ferrone, Torino, Einaudi, 1979, pp. 13-45.

L'omaggio degli italo-albanesi, «Corriere della Sera», 6 marzo 1914.

L'Ottocento di Andrea Maffei. Museo Civico di Riva del Garda, Trento, Tipografia Temi, 1987.

LUPERINI R. *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007.

M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979.

M. HADEN, *Mytologie de la Chauve-Souris: le Vampire et ses avatars chez Baudelaire et Barbey D'Aurevilly*, «French Forum», v. 33, n. 1/2, pp. 37-52.

MACRY P., *La Napoli dei dotti. Lettori, libri e biblioteche di una ex-capitale (1870-1900)*, «Meridiana», 1988, 4, pp. 131-161.

MARCHIANÒ A., *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*, Avellino, Sinestesie, 2014.

MARINI Q., *Carlo Tenca, la contessa Maffei, il rinnovamento della letteratura*, in *L'Ottocento di Clara Maffei,* a cura di C. Cappelletti, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2017, pp. 47-68.

MASCHERONI A., *Guerra e… battaglie – Amori e, amori*, in *La bella bolognina*, Milano, Greco e Greco, 1999, pp. 11-128.

MONTI A., *Una passione romantica dell'Ottocento. Clara Maffei e Carlo Tenca*, Milano, Garzanti, 1940.

MORELLI F., *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017.

MORETTI F. (a cura di), *Il romanzo. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002.

MORI M. T., *Salotti. La sociabilità delle élite femminili nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000.

MORICI G., *La cavalcata notturna dello spettro. Studio di poesia popolare e di poesia d'arte*, «L'Europa Orientale», 1937, XVII, V-VI, p. 250.

PACCAGNINI E., *Carducci e gli Scapigliati*, «Otto/Novecento», XXXIV, 1, 2010, pp. 5-34.

PALAZZOLO M. I., *I salotti di cultura nell'Italia dell''800. Scene e modelli,* Milano, Franco Angeli, 1985.

PALERMO A., *Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1995.

PALIOTTI V., *La satira a Napoli nei giornali dal 1848 al 1951*, Napoli, Langella, 1981.

PALMA L., *Teatro e giornalismo nella Napoli dell'Ottocento*. *La famiglia Torelli "in scena"*, in *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, a cura di G. Scognamiglio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 73-90.

EAD., *Vincenzo Torelli. Il padre del giornalismo napoletano*, in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, a cura di P. Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 24-66.

EAD., *La presenza del Rinascimento nella stampa periodica napoletana della prima metà dell'Ottocento*, in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, a cura di P. Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 183-194.

EAD., *Un giornalista dimenticato della Napoli preunitaria: Vincenzo Torelli*, in *La carta veloce. Figure, temi e politiche del giornalismo italiano dell'Ottocento*, a cura di M. Corradi e S. Valisa, Milano, FrancoAngeli, 2021, pp. 23-42.

PANDOLFI V. (a cura di), *Teatro borghese dell'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1967.

PETRUCCIANI M., BONIFAZI N., *Poeti della Scapigliatura*, Urbino, Argalìa, 1962.

PIATTONI M. P., *Il mito di Prometeo tra letteratura e arti: dai testi antichi alle rivisitazioni contemporanee*, «Aevum Antiquum», n. s. 12-13, 2012-2013, pp. 22-30.

PIAZZONI I., *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Roma, Archivio Izzi, 2001.

PIZZIGALLI D., *L'amica. Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento italiano*, Milano, Bur, 2004.

POMILIO M., *Sul teatro dialettale napoletano*, in *Teatro dell'Italia Unita*, a cura di S. Ferrone, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 137-143.

PORCARO A., *Studi sulla letteratura popolare in Italia nell'Ottocento*, Napoli, De Frede, 1997.

POSSENTI E., *Teatro italiano,* IV, *Il teatro della Nuova Italia*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1962.

PSICHARI J., *La Ballade de Lénore en Grèce*, «Revue de l'histoire des religions», 1884, v. 9, 1884, pp. 27-64.

PULLINI G., *Teatro italiano dell'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1981.

ROMANO M., *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Ravenna, Longo, 1977.

ROSSI G., *La Toscana dei Salotti*, in *Salotti letterari in Toscana. I tempi, l'ambiente, i personaggi*, Firenze, Le Lettere, 1992.

ROVITO T., *Letterati e giornalisti italiani contemporanei*, Napoli, Rovito, 1922.

RUGGIERO N., *Una capitale del XXI secolo. La cultura letteraria a Napoli tra Europa e Nuova Italia*, Napoli, Guida, 2020.

RUSSO L., *L'inno «A Satana» del Carducci e le sue ripercussioni polemiche*, in «Belfagor», v. 4, n. 4, 1949, pp. 439-448.

SABBATINO P. (a cura di), *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006.

SERIANNI L., *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1990.

SORBA C. (a cura di), *Scene di fine Ottocento. L'Italia* fin de siècle *a teatro,* Roma, Carocci, 2004.

STARA A., *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004.

STEFANI, *L'omaggio degli italo-albanesi al primo Sovrano d'Albania*, «Corriere della Sera», 5 marzo 1914.

STERPOS M., *Carducci poeta di battaglia,* «Studi italiani», a. 10, n. 2, 1998, pp. 72-77.

TELLINI G., *Studio e invenzione della realtà*, in *Storia del romanzo italiano*, Milano, Mondadori, 2017, pp 237-232.

TESSARI R. (a cura di), *La Scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società preindustriale*, Torino, Paravia, 1975.

TOMA P. A., *Giornali e giornalisti a Napoli 1799-1999*, Napoli, Grimaldi, 1999.

TONELLI L., *L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia*, Milano-Palermo, Sandron, 1913.

TORTONESE P., *Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900*, Roma, Bulzoni, 2002.

UDA F., «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti», 15 agosto 1879, n. 16.

ULIVI F., *Poeti minori dell'Ottocento italiano,* Milano, Vallardi, 1962.

VAROTTI C., *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l'infanzia (1861-86)*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci, 2019.

VERDINOIS F., *Questa è la vita*, «Roma della Domenica», 31 gennaio 1926.

VISCONTI VENOSTA G., *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute*, Milano, Cogliati, 1904, p. 188.

ZACCARIA G., *Il romanzo d'appendice: aspetti della narrativa "popolare" nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia, 1977, p. 55.

3. FONTI ARCHIVISTICHE

BOLOGNA

Archivio di Casa Carducci:

Casa Carducci, Cart. CXI, ms. 4, Lettera di Achille Torelli a Giosuè Carducci, 12 marzo 1902.

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio – Fondo Speciale Cesare Zanichelli:

FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 3, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 21 settembre 1877.

FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 4, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 5 ottobre 1877.

FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 5, Lettera di Achille Torelli e Nicola Zanichelli, 21 ottobre 1877.

FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 6, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 29 giugno 1878.

FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 7, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 11 settembre 1878.

FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 8, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 23 novembre 1877.

FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 18, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 29 dicembre 1880.

FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 27, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 12 settembre 1881.

FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 33, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, 8 novembre 1903.

FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 37, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, s. d.

FCZ, cart. XVII, fasc. 3, ms. 38, Lettera di Achille Torelli a Nicola Zanichelli, s. d.

FIRENZE

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze:

BNF, Carteggi vari, 146, ms. 60, Lettera di Achille Torelli a Francesco Protonotari, s. d.

BNF, Carteggi vari, 187, ms. 87, Lettera di Achille Torelli a Pietro Fanfani, 18 febbraio 1874.

BNF, Carteggi vari, 442, ms. 67, Lettera di Achille Torelli a Gaspero Barbera, 3 marzo 1871.

BNF, Carteggi vari, XV, ms. 46/1, Lettera di Achille Torelli ad Atto Vannucci, 22 novembre 1867.

BNF, Fondo Martini, 26, ms., 26/8, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, luglio 1880.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 26/9, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 9 maggio 1884.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 26/14, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 11 marzo 1912.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 26/15, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 18 maggio 1912.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 26/21, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 20 maggio 1914.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27/1, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 1914.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27/4, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 27 giugno 1916.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27/5, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 12 settembre 1916.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27/6, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 20 settembre 1916.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27/9, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 14 giugno 1917.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 27/12, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 28 agosto 1917.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 28/3, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 11 ottobre 1919.

BNF, Fondo Martini, 26, ms. 28/5, Lettera di Achille Torelli a Ferdinando Martini, 6 dicembre 1920.

MILANO

Biblioteca Nazionale Braidense:

BNB, ms., 2343/5, Lettera di Achille Torelli a Luigi Bodio, s.d.

BNB, Fondo manzoniano, Manz. B. XXVIII ms. 32, Lettera di Achille Torelli a Clara Maffei, 17 settembre 1871.

NAPOLI

Biblioteca Nazionale di Napoli – Sezione Lucchesi Palli:

LP, Carteggio Imbriani, ms. XXIII/150, Lettera di Achille Torelli a Matteo Renato Imbriani,1882.

LP, Carteggio Imbriani, ms. XXIII/151, Lettera di Achille Torelli a Matteo Renato Imbriani, 16 novembre 1882.

LP, ms. 78, Lettera di Vittoria Aganoor ad Achille Torelli, 16 luglio 1897.

LP, ms. 80, Lettera di Vittoria Aganoor ad Achille Torelli, 30 dicembre 1900.

LP, ms. 85, Lettera di Raffaello Barbiera ad Achille Torelli, 12 novembre 1901.

LP, ms. 86, Lettera di Raffaello Barbiera ad Achille Torelli, 11 dicembre 1901.

LP, ms. 99, Lettera di Roberto Bracco ad Achille Torelli, 28 settembre 1910.

LP, ms. 107, Lettera di Roberto Bracco ad Achille Torelli, 14 giugno 1916.

LP, ms. 116, Lettera di Luigi Capuana ad Achille Torelli, 22 settembre 1904.

LP, ms. 123, Lettera di Benedetto Croce ad Achille Torelli, s.d.

LP, ms. 125, Lettera di Benedetto Croce ad Achille Torelli, 1904.

LP, ms. 142, Lettera di un mittente sconosciuto ad Achille Torelli, 19 marzo 1914.

LP, ms. 146, Lettera di Ferdinando Martini ad Achille Torelli, 21 marzo 1912.

LP, ms. 149, Lettera di Ferdinando Martini ad Achille Torelli, 11 agosto 1921.

LP, ms. 156, Lettera di Ernesto Murolo ad Achille Torelli, 20 settembre 1916.

LP, ms. 175, Lettera di Adelaide Ristori ad Achille Torelli, 17 marzo 1899.

LP, ms. 181, Lettera di Ferdinando Russo ad Achille Torelli, s.d.

LP, ms. 182, Lettera di Ferdinando Russo ad Achille Torelli, s. d.

LP, ms. 188, Lettera di Achille Torelli a Carlo De Ferraris, 29 dicembre 1880.

LP, ms. 189, Lettera di Teresa Visconti-Sanseverino ad Achille Torelli, 5 marzo 1902.

LP, ms. 190, Lettera di Teresa Visconti-Sanseverino ad Achille Torelli, 17 aprile 1902.

LP, ms. 203, A. TORELLI, *Dove è il raggio più splendido…*, s.d.

LP, ms. 205, Lettera di Camillo Antona Traversi ad Achille Torelli, maggio 1921.

LP, ms. 211, Lettera di Luigi Suner ad Achille Torelli, 3 marzo 1906.

LP, ms. 213, Lettera di Achille Torelli a Teresa Visconti-Sanseverino, 14 gennaio 1903.

LP, ms. 216, Lettera di Isabella Gabardi-Brocchi ad Achille Torelli, 14 marzo 1869.

LP, ms. 554, E. MUROLO, *Discorso in morte di Achille Torelli*, 1922.

LP, ms. 1567, A. TORELLI, *Alla vita e alla sua parola*, 1897.

LP, ms. 1568, A. TORELLI, *Alla vita e alla sua parola*, 1897.

LP, ms. 1580/1, A. TORELLI, *La regina Margot. Dramma*, 1887.

LP, ms. 3353, Lettera di Olindo Guerrini ad Achille Torelli, 5 giugno 1901.

LP, ms. 3361, Lettera di Antonio Fogazzaro ad Achille Torelli, s. d.

LP, ms. 3373, A. TORELLI, *Caro Giuseppe…*, 14 giugno 1887.

LP, ms. 3383, Lettera di Giuseppe Giacosa ad Achille Torelli, 6 aprile 1905.

LP, ms. 2/34, Lettera di Giovanni Prati ad Achille Torelli, 30 novembre 1867.

LP, ms. 5/17, Lettera di Emile Zola ad Achille Torelli, 27 novembre 1894.

LP, ms. II.J. 4.34(1, A. TORELLI, *Dal volume L'Arte e la Morale*…, 1905.

LP, ms. II.J.III 23/11, Lettera di Luigi Bellotti-Bon ad Achille Torelli, 20 ottobre 1868.

LP, ms. II.J.III.23/23, Lettera di Luigi Bellotti-Bon ad Achille Torelli, 1° settembre 1881.

LP, ms. II.J.III.23/33, Lettera di Luigi Bellotti-Bon ad Achille Torelli, 24 settembre 1881.

LP, ms. II.J.IV.17, A. TORELLI, *Il Bello*, s. d.

LP, ms. II.J.IV.32, A. TORELLI, *Parole dette al banchetto offerto ad Emilio Zola la sera del 26 novembre 1894*, 1894.

LP, ms. II/9, Lettera di Giulio Carcano ad Achille Torelli, 10 luglio 1874.

LP, ms. III/28, Lettera di Benedetto Croce ad Achille Torelli, 27 aprile 1891.

LP, ms. III/46, Lettera di Pietro Fanfani ad Achille Torelli, 9 maggio 1876.

LP, ms., III/48, Lettera di Pietro Fanfani ad Achille Torelli, 16 maggio 1875.

LP, ms. III/50, Lettera di Pietro Fanfani ad Achille Torelli, 30 luglio 1865.

LP, ms. IV/16, Lettera di Achille Torelli a Buja, 1° ottobre 1919.

LP, ms. IV/46, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 12 ottobre 1877.

LP, ms. IV/63[7], Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 25 settembre 1878.

LP, ms. IV/63[8], Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 6 dicembre 1877.

LP, ms. IV/63[10], Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 12 giugno 1875.

LP, ms. IV/63[11], Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 10 novembre 1877.

LP, ms. IV/65, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 29 luglio 1873.

LP, ms. IV/66, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 25 agosto 1873.

LP, ms. IV/69, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 12 ottobre 1877.

LP, ms. IV/70, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 4 gennaio 1876.

LP, ms. IV/65, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 29 luglio 1873.

LP, ms. IV/74, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 25 dicembre 1875.

LP, ms. IX/69, Lettera di Edmond About ad Achille Torelli, 11 aprile 1878.

LP, ms. V/42, Lettera di Virginia Marini ad Achille Torelli, 10 agosto 1881.

LP, ms. VI/18[6], Lettera di Alamanno Morelli ad Achille Torelli, 10 aprile 1876.

LP, ms. VII/2, Lettera di Giuseppe Pianell ad Achille Torelli, 2 luglio 1866.

LP, ms. VIII*bis*/1, Lettera di Vittorio Bersezio ad Achille Torelli, Torino, 27 marzo 1875.

LP, ms. VIII*bis*/17, Lettera di Giuseppe Giacosa ad Achille Torelli, 22 dicembre 1881.

LP, ms. VIII*bis*/21(1, Lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Torelli, 11 febbraio 1872.

LP, ms. VIII*bis*/21(2, Lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Torelli, 6 giugno 1872.

LP, ms. VIII*bis*/22, Lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Torelli, 27 maggio 1872.

LP, ms. VIII*bis*/24, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 28 agosto 1881.

LP, ms. VIII*bis*/28, Lettera di Leopoldo Marenco ad Achille Torelli, 18 settembre 1871.

LP, ms. VIII*bis*/29, Lettera di Leopoldo Marenco ad Achille Torelli, 26 marzo 1883.

LP, ms. VIII*bis*/39, Lettera di Matilde Serao ad Achille Torelli, 4 febbraio 1892.

LP, ms. VIII*bis*/53, Lettera di Achille Torelli a Maria Anna Tomasi di Lampedusa, ca. 25 novembre 1867.

LP, ms. VIII*bis*/64, Lettera di Pasquale Turiello ad Achille Torelli, s.d

LP, ms. VIII*bis*/77, Lettera di Giacomo Zanella ad Achille Torelli, 25 maggio 1876.

LP, ms. VIII *bis*/141, Lettera di Paolo Ferrari ad Achille Torelli, 29 ottobre 1871.

LP, ms. VIII*bis*/143, Lettera di Paolo Ferrari ad Achille Torelli, 3 aprile 1873.

LP, ms. VIII*bis*/145, Lettera di Paolo Ferrari ad Achille Torelli, 6 maggio 1875.

LP, ms. XI/3, Lettera di Giuseppe Verdi ad Achille Torelli, 18 dicembre 1867.

LP, ms. XI/49, Lettera di Giuseppe Verdi ad Achille Torelli, 7 novembre 1878.

LP, ms. XIV/2, Lettera di Vittoria Aganoor ad Achille Torelli, 19 settembre 1897.

LP, ms. XV/23, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 1° ottobre 1877.

LP, ms. XV/28, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 24 giugno 1873.

LP, ms. XV/30, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 1° giugno 1869.

LP, ms. XV/38, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 30 settembre 1876.

LP, ms. XV/39, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 27 luglio 1876.

LP, ms. XV/40, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 7 giugno 1876.

LP, ms. XV/43, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 26 gennaio 1878.

LP, ms. XV/44, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 18 febbraio 1876.

LP, ms. XV/46, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 12 ottobre 1877.

LP, ms. XV/50, Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 22 gennaio 1878.

LP, ms. XV/71, Lettera di Leopoldo Marenco ad Achille Torelli, 11 gennaio 1868.

LP, ms. XVI/108, Lettera di Atto Vannucci ad Achille Torelli, 24 novembre 1867.

LP, ms. XVI/37, Lettera di Adelaide Ristori ad Achille Torelli, 27 settembre 1871.

Proprietà Torelli, Lettera di Achille Torelli a Maria Anna di Tomasi di Lampedusa, s.d.

RIVA DEL GARDA (TRENTO)

Biblioteca Comunale – Fondo Maffei-Lutti:

FM, ms. V-9, A. TORELLI, *Il dubbio*, 1873.

FM, MA-53, ms. 59/08, Lettera di Achille Torelli ad Andrea Maffei, 4 agosto 1875.

FM, MA-53, ms. 60/08, Lettera di Achille Torelli ad Andrea Maffei, 19 settembre 1878.

FM, MA-53, ms. 63/08, Lettera di Achille Torelli ad Andrea Maffei, 29 agosto 1881.

FM, MA-53, ms. 65/08, Lettera di Achille Torelli ad Andrea Maffei, 24 gennaio 1878.

SITOGRAFIA

Achille Torelli - Archivio - Home Sito Teatro Napoletano – Università degli Studi di Salerno
https://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/torelli/torelli

Arbëreshë - Antica Biblioteca Corigliano Rossano
https://anticabibliotecacoriglianorossano.it/libri-giornali-articoli/albanesi/

Archivio Storico del «Corriere della Sera»
https://archivio.corriere.it/

Archivio Storico de «Il Mattino»
https://shop.ilmattino.it/archivio

Cultura della Legalità e Biblioteca digitale sulla camorra – Dipartimento di Studi Umanistici – Università degli Studi di Napoli "Federico II"
https://www.bibliocamorra.altervista.org/

I mariti, regia di Antonio Calenda 1974, YouTube
https://www.youtube.com/watch?v=nS8MaJw-mmI&t=159s (Prima parte)
https://www.youtube.com/watch?v=I6sfacMo2GY (Seconda parte)

Scrollina, regia di Eros Macchi 1959, YouTube
https://www.youtube.com/watch?v=dnj5Vew56X4

Rai Teche
https://www.teche.rai.it/teatro

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1. Achille Torelli. Dettaglio dell'esposizione "Napoli in scena. Documenti e immagini delle raccolte della Biblioteca Nazionale di Napoli" (Biblioteca Nazionale di Napoli, *Lucchesi palli*, 2022) 2

Figura 2. Ingresso della Tenuta Torelli.....14

Figura 3. Achille Torelli dipinto da E. Cocco (Tenuta Torelli).....15

Figura 4. Achille Torelli cavalleggiero del Reggimento "Guide" durante la battaglia di Custoza nel 1866 (Tenuta Torelli) 22

Figura 5. Ritratto di Alessandro Manzoni con dedica ad Achille Torelli (1871) ..37

Figura 6. Particolare della Terza Sala della *Lucchesi Palli* (Biblioteca Nazionale di Napoli) 53

Figura 7. Dettaglio della *Lucchesi Palli* con l'indicazione del nome del "conte Eduardo Lucchesi Palli dei Principi di Campofranco".....53

Figura 8. Achille Torelli insieme al figlio adottivo Tello.....57

Figura 9. Illustrazione presente nell'edizione del romanzo *Ingegno e fortuna* (1857).....97

Figura 10. Manifesto del Teatro de' Fiorentini per la prima rappresentazione napoletana de *I mariti* (Biblioteca Nazionale di Napoli, *Lucchesi Palli*)....169

Figura 11. Lettera di Andrea Maffei ad Achille Torelli, 24 giugno 1873 (Biblioteca Nazionale di Napoli, *Lucchesi Palli*) 210

Figura 12. Dettaglio della prima pagina dell'articolo di Torelli apparso su «La lettura» nel 1913 261

Figura 13. Lettera di Giuseppe Verdi ad Achille Torelli, 7 novembre 1878 (Biblioteca Nazionale di Napoli, *Lucchesi Palli*) 279

Figura 14. Busto di Achille Torelli (Tenuta Torelli) 302

Figura 15. Frontespizio del manoscritto di Achille Torelli *La Regina Margot*, 1887 (Biblioteca Nazionale di Napoli, *Lucchesi Palli*) 322

Figura 16. Prima pagina del manoscritto di Achille Torelli *Il dubbio*, 1873 (Biblioteca comunale di Riva del Garda, Fondo Maffei-Lutti) 328

Achille Torelli non è incluso nell'indice dei nomi.

A
Abba M., 131
About E., 48
Ademollo A., 27n
Aganoor V., 39 e n, 40n, 248n, 249n
Agostino (santo), 51, 297
Alberti A., 188, 193, 195
Aleardi A., 19n, 250
Alfano G., 90n, 92n
Alighieri D., 19, 132, 133, 235, 237n, 239n, 240, 242
Alonge R., 126n
Anacreonte, 210
Andreoli A., 266n
Anselmi G. M., 92n
Antona Traversi C., 59n
Ariosto L., 242
Aristotele, 51, 297
Arrighi C., 232
Arslan Veronese A., 79n
Artieri G., 16n, 25n
Augier E., 124, 125, 131n

B
Bachtin M., 83 e n
Baldacci L., 215n
Balzac H. (de), 81
Banville T. (di), 131n
Barbera G., 213n
Bàrberi Squarotti G., 66n, 224n, 239n
Barbiera R., 31n, 32n, 34n, 35n, 36 e n, 37n, 45n, 48n, 200 e n, 238n, 243n, 245n, 279 e n, 303n
Barbini (editore), 54n, 102, 117, 120, 129, 176, 188n
Bartoli F., 93n
Basile B., 92n
Baudelaire C., 222, 226n, 237n, 241n, 243n
Baumgarten A. G., 298
Becque H., 123
Bellini V., 10
Bellotti-Bon L.,18, 20, 26 e n, 43, 45, 47, 52 e n, 102
Bellotti-Bon M., 44
Béranger P. J. (de), 132, 234 e n
Berchet G., 259 e n, 265 e n
Berisha A. N., 256n
Bernardi C., 138n
Bersezio V., 29n, 30n, 131n
Bertoni C., 62n
Bettoli P., 131n
Bianchi C., 27n
Bianchini A., 79n, 80n
Bicchierai Z., 27n
Bigazzi R., 99n, 139n
Bodio L., 237n
Bogaro A., 257n
Boito A., 33, 35n, 212, 226n
Bonghi R., 12, 32
Bonifazi N., 216n, 218n
Bottesini G., 248n
Bottke K. G., 142n
Boubée P. I., 10 e n,
Bovino (duchessa, di), 21 e n
Bozzetti C., 137n
Bracco R., 56 e n, 60
Bracco V., 123n, 124n, 125n
Brighenti L. 22, 23n, 24 e n, 250n
Brigola (editore), 129, 213 e n
Brofferio A., 18n
Broglio E., 32
Bronzini G., 255n
Brunetti S., 138n
Bruno F., 1n, 298
Bufacchi E., 40n
Bufalino G., 222n
Buja, 285n

Bürger G. A., 265, 266
Byron G. G., 210n, 242

C

Calenda A., 130
Campana A., 173n
Cantù C., 255, 266 e n, 269, 270n, 305
Capasso B., 281n
Capecelatro Gaudioso D., 62n
Capone G., 266n
Cappelletti C., 33n
Capuana L., 28 e n, 29n, 169n
Caraccio A., 250
Caracciolo A. (marchese di Sant'Agapito), 21n, 23n
Caracciolo di Biella C., 18n
Carafa (duca di Forlì e conte di Policastro) N., 21n
Carcano G., 33 e n
Carducci G., 42 e n, 216 e n, 223n, 238 e n
Carli D., 9n, 272n
Carlo IX (re) 313
Carnero R., 216n, 241n
Carrera, 131n
Castelvecchio, 131n
Castronuovo V., 66n
Catalano G., 226n
Catalano Gonzaga (dei Duchi di Cirella) G., 21n
Cavour C. Benso (conte di), 18n, 19n
Cecchi E., 193n
Ceserani R., 237n
Chemello A., 39n
Chinigò F., 256n, 260
Cocco E., 15
Colombo M., 79n, 83n
Conforti (ministro), 30
Conforti L., 12
Corradi M., 62n
Correggio, 82n
Corsi M., 52n
Corvo N., 53, 281 e n
Cossa P., 20
Costetti G., 18n, 126n, 131 e n, 132, 287
Craveri Croce E., 9n
Croce A., 66n, 67n
Croce B., 9n, 11 e n, 12n, 20, 29 e n, 46 e n, 55n, 60n, 108n, 117, 124n, 125n, 126n, 130, 167n, 170n, 168 e n, 174n, 281n, 298 e n
Croce E., 66n, 67n
Curopassi (marchese), 21n

D

D'Adda L. (marchesa) *vd.* Visconti-Venosta L.
D'Ambra L., 30n, 40n, 278n
D'Amico A., 127n
D'Amico S., 9n, 127n
D'Annunzio G., 266
D'Arcais (marchese) F., 29
D'Aste I., 18n
D'Istria D., 266n
D'Ovidio F., 13
Dattilo V., 14n, 262
De Amicis E., 31e n, 32
De Cesare C., 27, 28
De Cesare R., 62n
De Ferraris C., 215n
De Grazia D., 258n, 262n, 266n
De Gubernatis A., 15n, 17n, 48n, 139 e n
De Musset A., 17n, 242
De Rada G., 246n, 258n, 260, 262n, 263n, 265n, 266 e n, 268n, 270n, 271n, 304
De Renzis F., 17n
De Sanctis F., 12
De Zerbi R., 12
De' Coronei N. J., 246n, 258n, 260, 262n, 263n, 266n, 268n, 270n, 271n, 304

Della Peruta F., 66n
Della Porta A., 54n
Della Sala V., 9n, 16n, 51n, 52n
Denza L., 248n
Di Giacomo S., 13, 50n, 56, 66, 67, 137, 281n
Di Martino G., 10n, 16n, 17n, 18n, 21n, 22n, 24n, 29n, 44n, 46n, 49n, 50n, 57 e n, 59, 60n, 241n, 284 e n, 285
Di Stefano C., 131
Donizetti G., 10
Doria d'Angri C. (principe), 21n, 23n
Dorsa V., 256 e n, 258 e n, 260, 262n
Dumas A. (figlio), 123, 124, 131n, 138
Dumas A. (padre), 1, 18 e n, 80, 81, 84 e n, 85, 208 e n, 321
Duse E., 11, 33n, 49n, 59n, 50n

E

Elisabetta di Baviera, 251, 254
Enrico (di Navarra, re), 84n
Esopo, 193

F

Fanfani P., 20 e n, 135, 262n
Farinelli G., 224n
Fauriel C., 255, 266 e n, 268n, 269, 270 e n, 305
Ferrari P. 1, 18, 20, 21n, 45n, 124, 131n, 168
Ferrero M., 130
Ferrone S., 123n, 127n
Fichte J. G., 298
Fido F., 83n
Fiocco A., 19n, 86n, 188n, 189n, 193 e n
Fogazzaro A., 32, 278 e n
Forey (capitano), 21n, 23n
Fornari V., 53, 281, 288n, 289, 297, 298
Forster E. M., 83n
Fortis L., 231n
Fortunato G. 12
Foscolo U., 259 e n
Frullani E., 27n
Fuà-Fusinato A., 32, 34, 35n
Fuà-Fusinato E., 34, 35n
Fucini R., 32

G

Gabardi-Brocchi I., 32 e n
Gaetani S., 9n, 10n, 15n, 17n, 20n, 21n, 25n, 26n, 44n, 45n, 46n, 50n, 52n, 56n
Galasso G., 11n
Gara E., 218n
Garibaldi G., 34
Gattinelli G., 18n
Genovese G., 40n
Geraci F., 36n
Gessner S., 210n
Gherardi del Testa T., 20
Giacometti P., 1, 124
Giacosa G., 20, 46 e n, 47n
Giagnoni P., 48n
Giammattei E., 11n, 40n
Giannini (editore), 55, 281, 286
Giglio R., 61n
Gioberti V., 298
Giulio R., 73n, 220n, 226n, 236n, 255n, 259n
Giunta F., 173n
Goethe J. W. (von), 210n, 242
Goldoni C., 27, 113, 135, 137
Gozzi C., 193
Goncourt (de) E., 123
Graham M., 81n
Gramsci A., 80n
Grassi E., 9n, 30, 43n, 47n, 49n, 59n, 127n, 130 e n, 205, 302n
Gritti G., 48n
Gualdo L., 33 e n, 176

Guardione F., 259n
Guerrieri G., 58n
Guerrini O., 42 e n, 214 e n, 216, 304
Guevara dei duchi di Bovino C., 21n

H
Haden M., 222n
Hegel G. W. F., 298
Heine H., 39n, 47, 210n
Herbart J. F., 298
Hugo V., 48 e n, 242

I
Imbriani M. R., 116n, 117
Imbriani V., 66

J
Jacobbi R., 127n

K
Kant I., 298
Kerbaker M., 14, 262n

L
La Fontaine (de) J., 193
Labriola A. 12
Lalìa Paternostro A., 127n
Legouvé E., 131n
Leopardi G., 193, 293, 394, 338
Litta Bolognini E., 35 e n, 244n
Lo Curzio G., 51n, 125n, 127n, 128n, 167n
Lucchesi Palli F. E (dei principi di Campofranco), 9n, 15, 52n, 55
Luchaire J., 130, 154n, 179n, 190n
Luigi XIII (re), 91n
Luigi XIV (re), 91n
Luperini R., 83n
Lutti F., 33 e n
Lutti V. 33 e n

M
Macchi E., 131
Machiavelli N., 132
Macry P., 11n
Maddaloni (duca di) *vd.* Proto F.
Madredi (procuratore), 42n
Maffei A., 10 e n,19n, 32, 33n, 38 e n, 37, 39 e n, 42n, 45n, 47 e n, 48 e n, 134 e n, 210 e n, 211 e n, 212 e n, 217n, 225n, 227, 229n, 230n, 231n, 233n, 234n, 235 e n, 236 e n, 237n, 246n, 250n, 277 e n, 328
Maffei C., 10, 32-37 e n, 40 e n, 41n, 45n, 243-245
Maiolini E., 266n
Malara F., 168n
Mantica G., 260
Manzoni A., 14n, 33, 36 e n, 37, 39n, 41n, 45n, 82, 242
Maquet A., 208 e n, 321
Marchianò A., 256n
Marenco L., 33n, 44n, 52n, 131n
Margherita (di Valois, regina), 84n
Margot (regina), *vd*. Margherita di Valois
Marini Q., 33n
Marini V., 11, 102n
Marino S. (editore) 129, 166, 286 e n
Martinelli-Rizzardi M., 207n
Martini E., 55
Martini F., 17n, 20 e n, 43n, 49, 52 e n, 53n, 55n, 56n, 58 e n, 135, 240n, 284n, 285n, 340 e n
Mascheroni A., 35n
Mastriani F., 12, 81
Mastrocinque C. 130
Mazza Tonicci A., 224n
Mengaldo P. V., 221n
Menetti E., 80n
Mercadante S., 10
Metastasio P., 297
Michelangelo, 82n
Miloshini, 274 e n

Milton J., 210n
Molière (Poquelin J. B.), 56, 137, 142
Molmenti P. G., 125n, 137n, 154n
Montecorboli, 131n
Montesano G., 226n
Monti A., 33n, 37n
Monti L., 49n, 102n, 114
Moore T., 210n
Morelli A., 116n
Morelli D., 76 e n
Morelli F., 150
Moretti F., 78n
Mori M. T., 36n
Morici M., 269n
Muratori L. A., 131n
Murger H., 179
Murolo E., 13, 57 e n, 60 e n, 303n

N
Nardi P., 226n
Nemo, 73
Nachor, 73
Nicastro G., 137n
Niccolini G. B., 10
Nievo I., 255, 305

O
Omero, 132
Orazio, Q. F., 226n, 247n

P
Paccagnini E., 224n, 239n
Padula A., 235n, 296n, 298n
Pagano F. M., 250
Pailleron E., 131n
Palazzolo M. I., 30n, 32n
Palermo A., 67n
Paliotti V., 63n
Palma L., 1n, 11n, 62n, 81n, 82n, 173n
Panzacchi E., 42 e n, 212, 214 e n, 216, 217, 233, 234, 304
Parascandolo C., 23n
Pari E., 49n, 53n, 55n
Parmigianino, 82n
Patrizi C., 33n, 227 e n, 228n
Pavel T., 78n
Pavlova T. 130
Persico F., 13, 215n
Personè L. M. 20n, 47n, 127n
Peruzzi E., 31, 32
Peruzzi U., 31
Petrarca F., 241n
Petriccione D., 13n, 27n, 41n, 46n, 49n, 54n, 76n, 77n, 278n, 279n
Petronio G. A., 229n, 340n
Petronio G., 255n
Petrucciani M., 217n
Pianell G. (generale), 22 e n, 23n
Piattoni M. P., 239n
Piazzi F., 218n
Piazzoni I., 18n
Piccolellis (marchese, de) G., 21n
Pignatelli di Strongoli (principe), 21n
Piroli Torelli D. (Tello), 13n, 14n, 55, 57, 59n, 130
Piscicelli A., 21n
Pizzigalli D., 34n
Platone, 51, 294
Plutarco, 259
Polibio, 259
Polti G., 139 e n
Pomilio M., 123n
Porcaro A., 80n
Possenti E., 124n
Poussin N., 81
Prado A., 57, 59n
Praga E., 33 e n, 35n, 217, 226, 231 e n, 233n, 234, 237, 241n
Praga M., 43n, 233n
Prati G., 29 e n
Properzi Acquaviva d'Aragona S., 248n
Proto F., 13, 63

Protonotari F., 31n
Psichari J., 266n
Puccini P., 27n
Pullini G., 124n

R
Rajola G., 248n
Regli F., 10n
Rispoli (editore), 59, 130n
Ristori A., 44n, 54 e n
Rivadrebro (marchese di), 23n
Robbe-Grillet A., 138 e n
Romani F., 18n
Romani P., 27n
Romano M., 79n
Rossi G., 32n
Rossini G., 10, 78
Roux O., 36n
Ruozzi G., 92n
Rovani G., 216 e n
Rovito T., 63n
Ruggiero N., 12n, 47n
Rusconi C., 18n
Russo F., 57 e n, 281n
Russo L., 238n

S
Sabbatino P., 11n, 100n
Sacchi F., 130n
Saltini G. E., 27n
Salvaterra L., 35
Sand G., 81
Sardou V., 131n
Sarlo B., 92n
Savio R., 9n, 44n, 50n
Scalinger G. M., 56
Scanderbeg G. C., 10n, 255 e n, 258, 260, 274 e n
Scarfoglio E., 12
Schiller F., 210n, 229n, 319
Scirò F., 260
Scognamiglio G., 11n
Scorrano L., 200n
Scott W., 82
Serao M., 12 e n, 67
Serianni L., 136n, 216n
Shakespeare W., 132, 135
Simoni R., 43n
Sinisi S., 93n
Socrate F., 124n, 167n, 169n
Sorba C., 124n
Spadaro O., 131
Spaventa B., 298
Spencer E., 298
Spinelli di Cariati (conte) M., 21n
Spinola (marchese) 21 e n, 23n, 250n
Stara A., 139n
Stecchetti L., *vd* Guerrini O.
Stefani, 256n
Sterpos M., 239n
Strada Janovic C., 83n
Straticò A., 257, 258n, 263n, 264 e n, 266 e n, 274n, 275n
Suner L., 26, 301
Susa C., 138n

T
Tagarelli A., 256n
Taine H., 298
Tameni I., 138n
Tarchetti I. U., 231n
Tenca C., 32, 33
Tessari R., 218n
Tessero A., 29, 44 e n
Toma P. A., 62n
Tomasi di Lampedusa M. A., 9, 18n, 25n, 44n
Tommaseo N., 10, 255, 266 e n, 268n, 269, 270 e n, 305
Tommasi B., 219n, 231n, 276 e n
Tommaso (santo), 51
Tonelli L., 133n
Torelli C., 9n, 24n, C., 62n, 192, 193, 309n

Torelli G., 63n
Torelli M., 9n
Torelli T., 13n, 14n
Torelli V., 3, 9 e n, 10 e n, 17, 22 e n, 23, 24, 27, 30n, 38n, 41, 45n, 61, 80, 321
Tortonese P., 84n, 91n
Tranfaglia N., 66n
Turiello P., 12, 117

U
Uda F., 277n
Ulivi F., 216n
Umberto I (re), 34

V
Valisa S., 62n
Vannucci A. 20, 26n
Varotti C., 80n, 81n
Verdi G., 10, 30 e n, 33, 40 e n, 41, 50, 278 e n
Verdinois F. 9n, 12 e n, 13n, 15n, 17n, 27n, 44n, 46n, 47, 48n, 51n, 66, 279 e n, 288n
Vergani O., 130n
Verri P., 193
Villani M., 21n
Villanova (marchese di), 21n
Villari P., 32
Visconti-Sanseverino T., 35 e n
Visconti-Venosta G., 32n, 242
Visconti-Venosta L., 35 e n
Viviani V. 11n, 17n, 123n, 125n, 126n, 159n, 162n, 169n, 168n, 174n, 180n, 185n
Vretos M., 255

W
Wied (principe di) G., 256n

Z
Zaccaria G., 83n
Zanella G., 39 e n, 216, 235, 248n, 304
Zanichelli C., 213n
Zanichelli N., 42 e n, 48, 101, 212 e n, 213 e n, 214 e n, 215n, 216, 299, 300 e n
Zola E., 53 e n, 45n, 123, 131n, 321

Nell'indice sono riportati anche i nomi di alcuni personaggi storici soltanto nei casi in cui sono citati come protagonisti delle opere frutto dell'invenzione di Torelli.

A
Ada (*Tragedia istantanea*), 206
Ada (*Triste realtà*), 133, 191-192
Adelchi di Cento, 176-177
Adelia Barin de-Tour (contessa), 74
Adolfo Briga, 194
Adriana d'Isola, 114-115, 134, 181-182
Adriana di Berga (contessa), 207
Agnese la Margravia, 156, 198
Alberto, 161, 178
Alfredo (duchino) 141, 145, 170-171, 173
Almea (nutrice), 199
Amedeo (ufficiale della Marina militare), 143, 206
Amelia Gioiosi, 170-173
Angiò (d') C., 252
Angiola Revèrd, 72-73
Angiolino, 149, 164
Anna (marchesa), 107, 110-111, 183-184
Anna di Castelleta (marchesa), 157
Antonello di Conversano (messere), 199
Antonio (barone), 103-105
Arabella, 204
Armando (barone), 103-104
Arturo di Fornovo, 114-116, 179-182
Aurelia,70

B
Beco, 149-150
Bettino, 202-203
Biondello, 149, 198, 156, 246n
Bruno, 253
Bruto Neri, 114, 116, 179-180, 182
Bruto Ottonieri (ministro), 142, 145, 195

C
Calogero, 143-144, 206
Carlo d'Alvarenne (conte), 143, 148, 197-198
Carlo d'Ardenna (capitano), 191-192
Carmelita, 273-275
Carmen (*Filia suavissima*), 187-188
Carmen (*I Rosellana o l'amore che dura*), 119-121
Celestino (professore), 193
Cesare C. G., 70
Champagne (di) F., 84-99
Cino (foriere della Marina Reale), 153, 202-203
Clara, 146, 160, 163, 165
Claudio (dottore), 102, 106
Claudio d'Alvarenne (cavaliere),143, 197-198
Claudio di Lovela, 152-153
Claudio Fiesoli, 189-190
Clelia, 102-111, 119
Cleopatra, 120, 156
Cleta, 199
Cloe,148, 197-198
Coconnas (di, conte di) A., 208, 324-327
Colennuccio Gallura, 186
Corradino di Svevia, 250-254
Costanza (d'Altavilla, imperatrice), 251
Costanzo (Costantino), 267-270

D

D'Alençon (duca di) F., 208
Dalila Gonzaga (contessa), 189-190
Daniele, 73-74
Davide di Rebek (barone), 189-191
De Riennes (dama di corte), 91, 95-98
Debora, 102n, 156, 166, 185-187
Dina, 205-206
Domenico D., 78
Domiziano T. F., 70

E
Eden Lara, 120
Editta (duchessa), 102-111, 155-159, 183-185
Editta d'Amboise (damigella), 156, 204
Edmondo, (I Rosellana o l'amore che dura), 119-121
Eduardo d'Isola (barone), 141, 170, 173
Elena (vedova Ottonieri, contessa), 195-196
Elena, 160, 164, 174-175
Elvira (*Triste realtà!*),191-192
Elvira (*Una visita di commiato*), 245
Emma, 132, 145, 151-152, 170-172
Enrico (di Navarra, re), 208
Enrico di Riverbella (ufficiale di Marina), 171, 173
Entello, 70-71
Ernesto di Rogheredi 170-172
Ester (principessa), 155, 165, 179
Eugenia Ottonieri, 142, 196
Eva, 158, 178
Evelina, 154, 194-195

F
Fabio Regoli, 151-152, 162, 170-174, 182
Federico I di Bade-Baden, 251
Felice (cameriere), 145-146
Filippo d' Herrera (duca), 141
Flavio, 102

G
Gaio Gherli (professore),189
Garentina, 267-270
Gerardo di Rosellana (conte), 119-121
Gerardo di Rovellana (conte), 188
Gerardo du Rochet, 85, 89-90, 93, 95-98
Giacinta,154, 194-195
Giacomo (carceriere), 85, 95
Gino di Montaperti (marchese), 200-201
Giorgio d'Isola, 181
Giorgio, 146, 161,174, 175
Girolamo (conte), 115, 180
Gisella (duchessa), 102-111, 118, 121
Giulia (baronessa), 146, 162, 170-173
Giuliano, 195, 96
Giulio, 70, 71
Giunio, 185, 186, 187
Goffredo (conte), 186
Guido (*Soli*), 205, 206
Guido di Montaperti, 199
Guido, 153, 155, 165, 166, 179

I
Ida, 245
Iniga (marchesa), 176-177
Ippolito (marchese), 176-177
Irene, 99
Isabella di Rebek, 189-191
Jeno 273, 274

L
La Hurrière (oste), 324-327
La Mole (di, conte di), J. B., 208, 324-327
Lemair (abate), 86, 87, 88, 90

Letizia di Montaperti (marchesa), 200, 201
Lida, 319, 321
Lidia (contessa), 102-111, 119, 158-159, 183-185,
Lieta, 202-203
Linda, 245
Lino, 189
Livio, 102n, 163
Lord Wuynes, 74
Lucia (*I Rosellana o l'amore che dura*), 119-121, 157
Lucia (marchesa, *Filia suavissima*), 188
Lugarto, 176-177
Luigi D'Alvarennes (visconte), 91, 93-97
Lusignano Gonzaga (duca), 188-191

M
Malvina, 161, 162, 164, 174-175
Manfredi, 251, 252
Marcella, 185-186
Marcello, 157, 160, 165
Marchesana, 204
Margherita (di Valois, regina), 208, 326-327
Margot (regina), *vd*. Margherita di Valois
Maria I di San Remo (contessa), 197, 198
Maria, 146, 174-176
Mario (*Filia suavissima*),188
Mario (*La duchessa don Giovanni*), 166
Mario d'Arabella (principe, *Donne moderne*), 201
Mario, 119-121, 153
Matilde d'Herrera (duchessa), 170, 171
Maurevel (sicario), 324
Meo (portinaio), 146-147, 194
Mercede, 201

N
Nelda, 253
Nella, 272
Niceforo, 72-73

O
Olga Teresani, 189
Olimpia (principessa), 200-202
Olinda, 249
Onorato Fiesco di Conversano (conte), 200-201
Oscar, 162, 164, 174-175
Ottavio (duca), 114-116, 148, 180-182
Ottavio Piccolomini (principe), 192

P
Pandolfo, 72-73
Paolo Severi, 146-147, 154, 193-194, 196
Patrizio (duca), 101n, 102, 104, 107-111, 156, 163, 183-186, 192
Pietro (giardiniere), 85, 92-93, 95
Pietro, 157, 165
Poldo (fantino), 146
Poussin N., 84-89, 91-99

R
Rachele, 185, 186
Raniero (maggiordomo),148
Renato d'Accorso 102, 105, 108-111
Renato di Conversano, 199
Riccardo, 203-204, 166
Rio di Varena, 162-163, 191-192
Rita d'Isola (baronessa), 146, 162, 170-173
Rodolfo di San Severino, 101n, 102-110
Rodrigo, 185-187
Rosalia, 164

Rubbio (scudiero), 143, 149

S
Salomone (re), 282, 283
Sancia, 199
Sara, 189
Scrollina, 114, 116, 159-160, 179-181
Signor D., 76
Signor G., 76
Silvio di Monterivo, 189
Sofia, 151, 170-173
Solmier (signor), 72
Stefano (guardaporta), 76
Sulamite, 282, 283
Sveno Coronei 153

T
Teodoro (marchese), 141, 145-146, 170
Teresa (contessa) *vd*. Scrollina 115
Teucro, 70-71
Tommaso Remigi, 142, 152, 196

U
Ulrica (*Tragedia istantanea*), 206
Ulrica d'Arabella (*Donne antiche*), 199-200
Ulrica da Rua (*La Margravia*), 149
Ulrico (*Filia suavissima*), 187-188
Ulrico (*I Rosellana o l'amore che dura*), 121, 153

V
Valentino, 186
Valerio Sestri (onorevole), 195, 196
Veronica di Ribo, 114-115, 180
Volpino, 149, 150, 164

Z
Zaffira, 271
Zanobi (*Le due catene*), 202-203
Zanobi (villano, *Col danno e le beffe*), 142, 149-150, 164
Zoe, 245

RINGRAZIAMENTI

Alla fine della mia tesi – e del mio percorso di Dottorato – mi rivolgo con sincera gratitudine a tutti coloro che mi hanno sostenuta in questi tre anni e dedico a loro queste ultime righe.

Desidero esprimere un ringraziamento sentito alla professoressa Rosa Giulio, per avermi mostrato pazientemente la strada con le parole e con l'esempio, concedendomi l'opportunità di entrare in contatto con il mondo della ricerca, e alla professoressa Domenica Falardo per la disponibilità che ha mostrato nei miei confronti. Sento di dover ringraziare, inoltre, tutti i docenti di Letteratura italiana che ho incontrato nel mio percorso universitario, perché ognuno di loro ha lasciato in me un'impronta.

Naturalmente, tutta la mia riconoscenza è rivolta agli archivisti e ai bibliotecari che hanno contribuito al reperimento delle fonti qui presentate. Gran parte della mia ricerca è stata svolta presso la *Lucchesi Palli* della Biblioteca Nazionale di Napoli ed è per questo che ringrazio per la disponibilità la dott.ssa Maria Iannotti, direttrice della Biblioteca Nazionale di Napoli, e il dott. Giovanni Bova, responsabile della *Lucchesi Palli*, insieme a tutti gli impiegati, che – anche nelle difficoltà legate alla crisi pandemica – si sono rivelati un supporto di cui non avrei potuto fare a meno. In particolare, devo ringraziare la dott.ssa Cristina Del Fiacco, la prima persona a cui ho rivelato di voler svolgere una ricerca su Achille Torelli e a cui sono debitrice per tutto il sostegno morale e sostanziale che mi ha dato. Non posso non rivolgere, inoltre, un pensiero al dott. Donato Pirola Torelli per avermi trasmesso l'emozione dei suoi ricordi di famiglia aprendomi le porte della Tenuta Torelli, di cui ho riportato qualche immagine nella tesi.

Infine, un affettuoso ringraziamento va a tutti coloro che hanno condiviso con me questo percorso, ognuno per la sua parte: amici, dottorandi e giovani ricercatori. Ringrazio i miei genitori per avermi sempre sostenuta, Antonello e Stefania per il costante interesse che hanno mostrato per il mio lavoro, e il mio piccolo Riccardo per la gioia che mi ha donato venendo al mondo.