

Introduzione

La ricerca si propone un esame sistematico della produzione poetica, saggistico-giornalistica e narrativa di Federico De Maria, allo scopo di individuare il contributo offerto dall'autore palermitano al processo, già avviato da Giuseppe Pipitone Federico, di sprovincializzazione culturale della Sicilia.

La nostra indagine pone all'attenzione quegli elementi della poetica demariana che, se è eccessivo ritenere precorritori degli sviluppi letterari novecenteschi, mostrano una certa precocità nel coglierne lo spirito. Al contempo, tuttavia, non si trascurerà di ridimensionare voci critiche spesso poco obiettive nella loro prossimità all'autore palermitano.

In tal senso sarà opportuno contestualizzare la valutazione di quanti lo elessero a precursore futurista indebitamente trascurato¹ e individuare la matrice simbolista-scapiagliata della sua giovanile inclinazione d'avanguardia maturata dalla collaborazione con le riviste «La Bohème» e «La Farfalla», nonché dalla conoscenza di Girolamo Ragusa Moleti, principale rappresentante dei “maledetti” siciliani. La formazione scapiagliata legata all'esperienza “bohémien” sviluppa, nel giovane De Maria, la propensione all'assimilazione di temi e toni anticonformisti in virtù dei quali il siciliano riesce a muoversi agilmente nel contesto futurista regionale e nazionale che porta alla stesura del *Manifesto* marinettiano del 1909.

Il primo punto sul quale ci si sofferma permette di ravvisare, al di là delle dovute divergenze, una linea di continuità tra Scapiagliatura e Futurismo. La questione posta trova lo spunto principale delle riflessioni nella constatazione della comune origine delle due tendenze dalla poesia baudeleriano, condiviso nelle sue componenti, simbolista e allegorica. Gli stessi curatori dell'antologia *Poeti simbolisti e liberty in Italia*,² in cui significativamente figurano alcune liriche demariane, individuano un filo rosso simbolista che dalla Scapiagliatura si dirama in direzione delle avanguardie primonovecentesche. Il confronto tra i manifesti dei due

¹ Cfr. F. Biondolillo, *Di un poeta e delle origini della poesia contemporanea*, Palermo, Palumbo, 1951; F. Pedrina, *Il poeta precursore*, Palermo, Palumbo, 1954; A.M. Ruta, *Federico De Maria, un precursore non riconosciuto*, introduzione a F. De Maria, *Passeggiate sentimentali in Tripolitania*, Palermo, L'Epos, 2004.

² AA.VV., *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, a cura di G. Viazzi e V. Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967.

movimenti, associato allo studio di percorsi letterari come quello di Gian Pietro Lucini - oltre che di De Maria - il cui slittamento da posizioni scapigliate a futuriste avviene con estrema spontaneità, chiarisce le nostre considerazioni. L'autore milanese e il palermitano costituiscono inoltre due punti di osservazione tra i tanti attraverso cui rilevare l'analogia delle reazioni culturali verificatesi nei vari centri - dal nord Europa sempre più a sud, fino in Sicilia - toccati dal processo di modernizzazione socio-economica in atto tra fine Ottocento e primo Novecento.

La descrizione di questa delicata fase di passaggio da un'epoca a quella successiva, in cui si svolge la formazione demariana, permette di comprendere le tappe che condussero l'autore siciliano all'espressione di urgenze affini a quelle futuriste ancor prima della pubblicazione, da parte di Marinetti, dei manifesti ufficiali del movimento milanese. La propensione avvenirista emersa fin dal 1901 nella lirica *Il Fabbro*,³ di carattere programmatico conforme al *Congedo* di Carducci, e poi sviluppata negli articoli della rivista «La Fronda» (1905) e nelle raccolte coeve, non induca, tuttavia, ad accettare il profilo di un De Maria precorritore del Futurismo. Nonostante non si neghi all'autore siciliano il merito di una certa precocità nel condividere lo spirito d'avanguardia manifestatosi nel panorama culturale nazionale e europeo, non si può tralasciare di ricondurre quella stessa propensione all'influenza della lezione scapigliata e al diffuso fermento culturale che già dall'ultimo Ottocento rendeva la Sicilia «metafora del nuovo».⁴ De Maria è partecipe, allora, di un clima già propenso all'avanguardia, anche se forse è eccessivo parlare, come fa Francesco Flora, di un Futurismo «precedente e contemporaneo al [...] manifesto marinettiano».⁵ La corrispondenza epistolare con il leader milanese e la sottoscrizione, nel 1909, del *Manifesto futurista* non costituiscono un atto di fedeltà verso il neonato movimento. De Maria manifesta, viceversa, un deciso distacco nei confronti dell'estremismo d'avanguardia e, nella sua apertura alla modernità, non perde mai di vista la misura. Al di là dei proclami che inneggiano a un'innovazione artistica, la vena più autentica del suo poetare va individuata nella malinconia di fondo con cui dà l'addio ai miti

³ F. De Maria, *Il Fabbro*, in *Voci - Poema della Natura*, Palermo-Roma, Sandron, 1903.

⁴ L. Fava Guzzetta, *Marinetti, Pirandello. Il fuoco, la Sicilia*, da AA.VV., *Tra simbolismo e futurismo, verso sud*, Pesaro, Metauro, 2009, p. 21.

⁵ F. Flora, *Dal Romanticismo al Futurismo*, Milano, Mondadori, 1925, p.67.

ottocenteschi violati dal progresso, pur nella consapevolezza dell'irreversibilità del corso storico e della necessità di attuare una puntuale corrispondenza tra arte e contemporaneità. L'attenzione rivolta, nel primo decennio del Novecento, alle icone futuriste, si fonde allora con quel senso di insicurezza e con quella nostalgia di stampo scapigliato che spingono il poeta siciliano alla sperimentazione di modalità espressive crepuscolari, avvertite come più appropriate a esprimere il sentimento della modernità. In ogni caso, il rapporto di affinità, che De Maria instaura con le tendenze letterarie primonovecentesche, spesso ritiene di tali tendenze solo una patina superficiale, imputabile all'uso condiviso di un certo tipo di immagini, di traslati, a un gusto comune per tutto ciò che si distingue dall'accademico, e non impedisce esiti originali.

Si è poi tentato di fare chiarezza sulla questione della priorità vantata da De Maria rispetto al metro libero e sulla differenza da lui tracciata tra metro libero e verso libero. Quest'ultimo coinciderebbe, nell'originaria concezione dell'autore, con un'assoluta arbitrarietà antinormativa contraria al demariano senso della misura. Il palermitano avrebbe prediletto, piuttosto, una personale maniera metrolibera che manteneva, nella difesa dell'individualità artistica, un rapporto con i versi canonici sfruttati in libera alternanza nel singolo componimento, per riprodurre, così, il ritmo del sentimento poetico. Ciò nonostante tra verso libero lucinamente inteso e il successivo metroliberismo demariano non intercorre una sostanziale differenza. Lo si deduce già dal fatto che, nella parte conclusiva della nota *Enquête internationale sur le vers libre* promossa da Marinetti, l'intervento di Lucini fu seguito da quello demariano.⁶ Probabilmente dopo un confronto più attento con le contemporanee prove in versi liberi, De Maria si rese conto dell'erroneità di alcune sue convinzioni di partenza. Sebbene, anche a detta di Buzzi, De Maria costituisca uno dei principali sperimentatori verslibristi, nelle sue teorizzazioni abbiamo riscontrato un certo debito nei confronti di diverse argomentazioni luciniane.

Un altro degli obiettivi che la ricerca si pone riguarda l'analisi della narrativa demariana nel contesto del romanzo novecentesco italiano ed europeo. La produzione romanzesca del siciliano comprende principalmente tre romanzi che accompagnano altrettante fasi poetiche.

⁶ Cfr. F. De Maria, Risposta a AA. VV., *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du Futurisme par F. T. Marinetti*, Milano, ed. di « Poesia », 1909, pp. 138-142.

Al fine di fornire un quadro lineare dell'itinerario artistico demariano, ci proponiamo di procedere in maniera sincronica affiancando all'esame di ciascun momento lirico quello della corrispondente produzione in prosa. In questa direzione si sono messe in parallelo le raccolte dei primi anni dieci con il romanzo d'esordio, *Santa Maria della Spina*,⁷ scritto a più riprese in quella stessa fase per essere pubblicato nel 1912. L'autore palermitano, chiamato a partecipare al vorticoso dibattito sulla rifondazione della narrativa, si mostra fedele al principio poetico di un rinnovamento misurato che rispetti le strutture tradizionali, ma internamente rinnovate. L'allontanamento dal futurismo più estremo è concomitante al rifiuto del metodo vociano e comporterà più avanti la negazione della proposta di un *romanzo sintetico* e dell'omonimo manifesto futurista del 1939.

Anche in questo caso è opportuno valutare con oggettività i giudizi critici di coloro, primi fra tutti Francesco Pedrina e Aldo Capasso, che assegnano a De Maria un ruolo precorritore nell'elaborazione del romanzo psicologico. Nel lento processo evolutivo del genere in questione, *Santa Maria della Spina*, a nostro parere, si pone a metà strada tra i modelli di fine Ottocento, fra i quali figura anche *Il signor di Macqueda* dell'amico scapigliato Ragusa Moleti, e quelli pienamente novecenteschi. Se da un lato l'opera demariana compie una sintesi di diversi modelli, dall'altra intuisce alcuni tratti – il ricorso ad un ritmo cronologico soggettivo; il carattere aperto dell'opera che, in mancanza del narratore onnisciente e nell'inattendibilità del protagonista nevrotico, chiama il lettore ad avanzare le proprie ipotesi interpretative e a prender parte alla ricostruzione della vicenda; la tematica del rapporto fra padre e figlio – che avrebbero caratterizzato il romanzo psicologico moderno arricchito dalla consapevolezza delle scoperte freudiane. Il confronto testuale tra *Santa Maria della Spina* e il romanzo di Ragusa Moleti mostrerà, nella condivisione di uno stesso intento – lo studio dello sviluppo della malattia mentale – l'evoluzione compiuta da De Maria.

La constatazione della profonda influenza che il romanzo demariano riceve dalle teorie del positivismo filosofico e del darwinismo ci pare chiarisca che l'equivoco in cui si imbattono Pedrina e Capasso, nel ritenere De Maria un precursore di ben più noti autori novecenteschi, è

⁷ Idem, *Santa Maria della Spina*, Torino, Lattes, 1912.

dettato dalla vicinanza del palermitano non alle scoperte freudiane, così poco diffuse tra gli intellettuali italiani primo novecenteschi, semmai ai modelli deterministici del primo Freud. Insomma non occorre ipotizzare un'influenza freudiana in De Maria. È semmai intuibile un'influenza degli studi psicologici dal francese Alfred Binet con *Les altérations de la personnalité*. A permettere l'assorbimento di tale modello è presumibilmente la familiarità con l'opera del conterraneo Pirandello, uno dei più autorevoli collaboratori frondisti.

A partire dalla produzione demariana degli anni '30, elaborata nell'arco di un ventennio di silenzio poetico, si evince un'inclinazione verso una poesia meno rivolta al sociale, rispetto a quella degli esordi, e più intimista. Tale scelta è imputabile, oltre che a un'esigenza personale del poeta cinquantenne, che avverte l'esigenza di concentrare le proprie riflessioni sul senso dell'esistenza individuale, al contesto storico-politico dell'Italia del tempo. De Maria fu un convinto oppositore del regime fascista: il disagio interiore che trapela dalle raccolte⁸ e dal romanzo⁹ degli anni trenta, costituisce un'implicita forma di condanna del fascismo. La non conformità de *La Ritornata* e de *La vita al vento* alle direttive del regime conduce al loro ritiro rispettivamente nel '33 e nel '34, ad un anno dalla pubblicazione.

La vita al vento, dai tratti enfaticamente avventurosi e a sfondo politico, costituisce un romanzo di formazione teso a tracciare la parabola evolutiva del protagonista, Bruno Soveria, dai suoi vari tentativi di conquistare un eroismo superomistico alla coscienza della loro vacuità: il rifiuto aristocratico della normalità borghese si rivela, infine, soltanto una maschera dietro cui si cerca vanamente di celare profonde insicurezze interiori. Il fallimento dell'eroico prototipo nietzschiano-dannunziano, assunto a modello dal regime, rappresenta una chiara dichiarazione di contrarietà al fascismo e alle sue icone. E il riso che accompagna la narrazione ne è l'arma prescelta. Pina Ballario ha definito il romanzo «in contrasto con i principi allora più in voga, antimperialistico, antiprogressista, antimetropolitano e antinovecentistico».¹⁰

⁸ Idem, *La Ritornata*, Catania, ed. S.E.M., 1932; Idem, *Estate di San Martino*, Palermo, Trimalchi, 1935.

⁹ Idem, *La vita al vento*, Milano, "Corbaccio": dall'Oglio, 1933.

¹⁰ P. Ballario, *Vita al Vento*, «L'Italia Giovane», 1934.

Rispetto ai romanzi dannunziani che, sebbene tutti permeati dalla componente superomistica, ne rivelano spesso il carattere utopico nella sottolineatura del divario frapposto tra grandiosità degli obiettivi e incapacità nel realizzarli, il protagonista demariano trova una forma di riscatto, coincidente non con la concretizzazione dei sogni di gloria, bensì con la piena accettazione della sua natura borghese che lo porta in Africa a impiantare una colonia di coltivatori siciliani.

Il ruolo di collegamento tra la seconda e la terza fase della produzione demariana va assegnato, nel '44, a *L'avventura dei tre don Giovanni*, un romanzo che ha i toni e l'andamento di una commedia. L'opera propone un singolare ribaltamento del *topos* letterario dongiovannesco, scelta che, in pieno clima bellico, non rappresenta un tentativo d'evasione, viceversa, sottende una critica ai falsi miti di forza e potenza incarnati dall'icona dongiovannesca e propinati dalle ideologie politiche dominanti. Il Don Giovanni demariano rivela costantemente la sua natura di personaggio: per il protagonista, ostile al ruolo che un amico lo costringe a ricoprire e che contrasta con la sua vera natura di moralizzatore e irriducibile sentimentale, è sufficiente che la società lo creda un donnaiolo per vestire quella maschera. Così, di seguito, basta che si decida di sostituire l'attore che recita con poca naturalezza quella parte con uno più adeguato, lo stalliere Alfonso desideroso di vivere mille avventure galanti, per risolvere le complicazioni sopraggiunte. Unico scopo del protagonista demariano nel suo viaggio a Siviglia sarà il ritrovamento della madre mai conosciuta e della fanciulla amata. Quindi l'apatia e l'inanità etica che in Brancati si risolvono in uno sberleffo al regime, cedono il passo a un vigore che si lascia dietro falsi miti dongiovanneschi, metafora di quelli politico-sociali del tempo, e che viene invece incanalato verso il raggiungimento dei valori più autentici, resi dagli affetti.

Nel secondo dopoguerra, con le raccolte della piena maturità, *Sillabe* e *Incantesimo del fuoco*,¹¹ la trattazione insistente del tema bellico non ricorre più ad alcuna copertura metaforica e delinea l'acuirsi del pessimismo del poeta giunto alla soglia dei settant'anni.

Accentuata dalla concentrazione del discorso poetico, la manifestazione singhiozzata delle difficoltà espressive insite nel dire di

¹¹ F. De Maria, *Sillabe*, Modena, Berben, 1949; Idem, *Incantesimo del fuoco*, Milano, "Corbaccio": dall'Oglio, 1952.

quel particolare momento poetico è, al contempo, un'esortazione a cercare il senso ultimo e pieno del singolo frammento in una lettura d'insieme della raccolta concepita come poema unitario. L'estrema concisione di molti componimenti rimanda proprio al carattere essenziale della sillaba e non va associata alla moda epigrammatica della poetica ermetica, apertamente respinta dall'autore siciliano. Alla lirica pura, che assolutizza la singola parola, caricandola di significato, De Maria contrappone una concezione limitante del linguaggio, inadeguato nell'espressione di sensazioni indefinite, richiami di una dimensione ultraterrena.

La valenza riepilogativa che il poeta assegna alla sua ultima silloge, chiarisce il richiamo al terzo atto delle *Walkirie* wagneriane, *Incantesimo del fuoco*. Sottolineata com'è da tale riferimento, la precipua attenzione riservata alla componente musicale della parola assegna una struttura circolare alla produzione poetica demariana, inaugurata dagli sperimentali giochi fonici della raccolta *Voci*. In quanto modello scapigliato ma non solo, Wagner esercitò una certa influenza già sul giovane poeta palermitano che adesso ritrova la fonte d'ispirazione di un tempo per estrapolarne una metafora sintetica del proprio percorso umano e artistico: l'assoluto, che è possibile cogliere nel mondo terreno, non è inficiato da questo contatto con l'immanenza, dal momento che la sua verità è protetta dal "fuoco" divino al cospetto del quale riescono a stare solo i valorosi che raggiungono la cima dell'arduo viaggio affrontato per attingerla. La contiguità del divino con il piano terreno non ne implica il declino, bensì l'assurgere dell'uomo ad un'altezza suprema della quale riporta in sillabe qualche scintilla. Da un avvio focalizzato su tematiche relative alla contingenza umana, alla decadenza, alla morte, al male, in ideale prosecuzione di *Sillabe*, il poeta di *Incantesimo del fuoco* finisce con lo svincolarsi da esse per rivolgere lo sguardo solo alla sua *Stella*.¹²

L'indagine che ci accingiamo a compiere, quanto più particolareggiata nella visione d'insieme prefissata, intende insomma rilevare la sensibile e sfaccettata interpretazione demariana della crisi della modernità.

¹² F. De Maria, *Stella*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.149.