

## II.1- La questione del *verslibrisme*.

### «Alla maniera di Federico De Maria».

Federico De Maria sentì il bisogno di giustificare la sua ambizione al nuovo, al diverso, al contemporaneo con i tre saggi che fungono da introduzione a *La Ritornata: Estetica della meccanica e del capriccio; Prima esegesi del metro libero; La mia estetica. Della individualità e del relativismo artistico*.<sup>1</sup>

Nel primo di essi<sup>2</sup> esordisce biasimando «alcuni professionisti della letteratura» che «fingono di credere, proclamandola, a una rinascita del classicismo, [...] stimandola la salvezza della nostra letteratura sempre più minacciata dagli americani e dagli slavi».<sup>3</sup>

Chiamando in causa la teoria desanctiana secondo la quale «ogni forma letteraria nasce con un'atmosfera» che può essere intrinseca alla forma stessa, «la sua propria atmosfera», o estrinseca ad essa, «convenzionale e artefatta, un misto di errori, di pregiudizi, di passioni»,<sup>4</sup> De Maria lega la nascita del nuovo classicismo, inaugurato dal Carducci, a questa atmosfera artificiosa esposta da De Sanctis e, conseguentemente, illustra la propria convinzione relativa all'esistenza di due aspetti del classicismo, l'uno portatore di alti valori della tradizione culturale e umana, l'altro artefatto e retorico. Il primo affonda le basi nelle condizioni storiche di un popolo e si alimenta delle sue esperienze di vita; esalta la pace, la serenità, l'equilibrio e l'armonia se non come valori in atto, come aspirazione ad essi, in particolare nei momenti di ricorrenti crisi che travagliano la storia. L'autore dimostra la sua tesi chiamando in causa il «classicismo» dei Greci e dei Latini:

Questi due antichi popoli produssero un'arte serena nella sostanza e nella forma, perché i loro artisti avevano agio di creare in città e nazioni libere che godevano di un relativo benessere [...]. Dopo le lotte, le passioni tumultuose, le tempeste del Medioevo,

---

<sup>1</sup> F. De Maria, *Linee di estetica nuova (Estetica della meccanica e del capriccio; Prima esegesi del metro libero; La mia estetica. Della individualità e del relativismo artistico)*, in *La Ritornata*, Catania, ed. S.E.M., 1932. Si consideri che se i saggi confluirono nella raccolta del '32, furono tuttavia elaborati tra il 1905 e il 1909 e pubblicati fin da allora su varie riviste.

<sup>2</sup> Il saggio *Estetica della meccanica e del capriccio* fu pubblicato in parte ne «La Fronda» del 25 maggio 1905 e integralmente nel quotidiano «L'Ora» dell'11 novembre 1907. Fu infine inserito ne *La Ritornata*, cit.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 1

<sup>4</sup> *Ibidem*.

ecco il Rinascimento, e cioè un nuovo classicismo nato dall'equilibrio evoluto degli spiriti, da un rassettamento quasi stabile delle coscienze, da una completa padronanza tecnica dell'arte; vi hanno influito in parte gli studi umanistici, ma sono la ricchezza, il benessere e la spregiudicatezza della chiesa cattolica e dei suoi dissoluti vassalli che danno soprattutto all'anima del cinquecento un profilo ben definito e indipendente da quello dei padri ellenici e romani. Ma quest'anima a poco a poco s'indebolisce, perde la sua decisa personalità, mentre gli studi continuano.<sup>5</sup>

Il secondo aspetto del classicismo è, infatti, connesso allo studio, alla retorica non più alla vita. Nei confronti di quest'ultimo orientamento De Maria esprime la propria estraneità:

[...] volendo conservare e anzi accrescere le belle forme che, naturalmente, la rinascenza ebbe simili a quelle dei greci, si prendono a prestito da questi anche le forme secondarie, accessorie, che hanno un valore meramente temporaneo e storico, non giammai universale ed eterno: l'arcadia e il secentismo orneranno e sovraccaricheranno la loro vuotaggine di volute retoriche, di fregi pagani, di simboli mitologici. Viene la decadenza [...] finché un nuovo rassettamento sopravviene, [...] arriva un nuovo classicismo [...].<sup>6</sup>

Gli attacchi di De Maria non vengono rivolti tanto al classicismo carducciano, al quale riconosce un carattere innovativo e una certa genialità,<sup>7</sup> quanto alle degenerazioni operate dagli allievi del maestro toscano – primo fra tutti D'Annunzio – che indulgono alla spersonalizzazione artistica individuabile nella produzione contemporanea: «Di poeta in poeta, di anno in anno, noi cessiamo d'avere il nostro pensiero ed il nostro sentimento personale; l'artista diventa, come dice il Taine, “une machine à calquer”».<sup>8</sup>

La causa di tale fenomeno nasce, per De Maria, dalla tendenza degli intellettuali italiani all'imitazione dei classici perseguita unicamente attraverso lo studio di forme e metodi ormai desueti che alienano dalla realtà del tempo. L'autore siciliano sostiene, invece, che l'arte, nel suo

---

<sup>5</sup> *Ivi*, pp.1-2.

<sup>6</sup> *Ivi*, p.2.

<sup>7</sup> Cfr. F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit., p. 4: «[...] il Carducci ritenta genialmente i metri barbari».

<sup>8</sup> *Ibidem*.

attraversare ere e popoli, è sempre stata «la fisionomia spirituale di ogni epoca, la storia morale di ogni popolo».<sup>9</sup>

Tuttavia, al fianco di quest'arte «pura», c'è sempre stata «l'arte stenta dei nani e dei buffoni di corte».<sup>10</sup> La prevalenza del riso volgare sul sorriso composto ed elegante segna la decadenza:

[...] ecco sopravvenire i primi distruttori con Aristofane e Menandro. [...] L'epica è passata, la lirica è passata, la tragedia è passata, quando arrivano gli umoristi è la fine di una civiltà, la decadenza si potrà investigare freddamente, ma senza più entusiasmi, senza più lirismo, trionfa la scienza: Aristofane cede il passo ad Aristotele. Marziale e Giovenale preludono alla decadenza e l'ultima manifestazione del mondo romano è scientifica: il *Corpus Iuris Civilis*. Più tardi vedremo altri cicli chiudersi con l'ironia di Rabelais, con l'amarezza di Cervantes, con lo scetticismo di Voltaire, col nichilismo degli umoristi contemporanei.<sup>11</sup>

Nel brano in questione poco chiari risultano i riferimenti alla contemporaneità: dichiarando una concezione storica di matrice vichiana, l'autore non specifica con quali modalità si riproporrebbero nel Novecento le costanti di umorismo e fredda analisi scientifica contrapposte alle forme auliche della tradizione. Tramontata la temperie positivista diverse sono le risposte alla crisi sopraggiunta. Sicuramente macchinismo e progresso tecnologico influenzeranno gli sviluppi artistico-culturali verificatisi tra la fine Ottocento e i primi decenni del Novecento. Quanto all'umorismo, lo stesso Pirandello, nel rinomato saggio del 1908, *l'Umorismo*, avrebbe contrapposto all'arte epica e tragica quella umoristica, facendo di quest'ultima il riflesso del tempo moderno a causa del crollo di qualsiasi parametro e della relativizzazione di ogni valore su cui si fondano epica e tragedia. Tuttavia l'umorismo pirandelliano, contraddistinto com'è dal sentimento tragico delle riflessioni che lo generano, è dichiaratamente distante dalla risata scomposta a cui fa riferimento l'autore palermitano nel saggio del 1905, piuttosto assimilabile al comico, più tardi inteso da Pirandello nei noti termini di «avvertimento del contrario» in antitesi ad una concezione dell'umorismo come «sentimento del contrario». Il giovane Federico segue lo sviluppo della poetica pirandelliana nel suo compiersi,

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p.3.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

proponendosene discepolo. Al contempo, tuttavia, poiché la stesura del saggio *Estetica della meccanica e del capriccio* precede quella dell'*Umorismo*, De Maria risulta fermo a quella visione storica dell'umorismo espressa nel 1904 nella *Premessa seconda* de *Il fu Mattia Pascal*, ignaro ancora della successiva distinzione dal comico che il conterraneo esplicherà quattro anni dopo.

Neanche l'amara ironia crepuscolare coincide con la concezione comica che il palermitano ravviserebbe nella contemporaneità.

La parte centrale del saggio demariano illustra l'affinità tra l'umorismo novecentesco e quelli che l'autore definisce «capricci», concepiti come uno «strano miscuglio di malcontento, di noia e di dubbio», «malattia fisica e intellettuale»<sup>12</sup> dell'élite europea. Il capriccio rifiuta l'arte seria, grave e genera le bizzarrie artistiche, riflesso della società che le ha prodotte, dell'esangue «fisionomia spirituale» dell'era contemporanea: «nulla di serio, nulla di grave e d'importante. Eccovi lo stile liberty.»<sup>13</sup>

Si è accennato sopra che la scienza sarebbe un'ulteriore indicatore della fine di una civiltà e, contemporaneamente, del suo rinnovamento. La scienza novecentesca – sostiene l'autore – ha prodotto la rivoluzione meccanica che ha investito ogni settore umano: «la macchina ha mutato la nostra vita esteriore e in parte anche i sentimenti e gli ideali».<sup>14</sup> L'esordio del XX secolo fonde in sé, quindi, il capriccio malato e il meccanicismo, confine tra la vecchia e una nuova civiltà. De Maria afferma: «Noi siamo tra il capriccio - fine dell'anima vecchia - da un lato, ed il meccanicismo - inizio dell'anima nuova - dall'altro [...]. Subbuglio e cozzo di sentimenti che muoiono e di sentimenti che nascono: romanticismo. (Romanticismo, naturalmente, non vuol dire soltanto 1830)».<sup>15</sup>

Il termine “Romanticismo” viene usato dall'autore non in senso storico bensì come costante, per sottolineare la ciclicità della storia umana contraddistinta in epoche sottoposte tutte al medesimo percorso di nascita, crescita e morte. Come a inizio Ottocento la disputa tra classicisti e romantici fu generata dal timore e dalla diffidenza che i

---

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ivi*, p.5.

<sup>15</sup> *Ibidem.*

conservatori nutrivano nei confronti dei nuovi venti europei, nella convinzione che questi dovessero comportare la perdita dell'identità nazionale, così il XX secolo fu inaugurato da un nuovo scontro tra coloro che manifestarono la propria insicurezza e inquietudine per l'ignoto del futuro, proponendo un novello classicismo che li ancorasse alle certezze della tradizione, e quegli innovatori, potremmo dire "neoromantici",<sup>16</sup> che lottarono per una decisa e compatta svolta in avanti dell'arte. Chiara ci è sembrata l'ispirazione luciniana di queste ultime argomentazioni. Così infatti Lucini:

Le aspirazioni e le attività sentimentali e fantastiche, che si sogliono chiamare romantiche, sono sempre esistite coll'esistere di una manifestazione estetica, e, viceversa, il bisogno alla solidità, alla chiarezza delle forme, (classicismo determinativo) persiste come facilità meccanica. [...] Finché la sensibilità, l'emozione, la passione, atti delli istinti, si manifesteranno nell'opera d'arte, avremo il romanticismo puro: - finché il ragionamento, l'ordine, il disegno serrato, il giudizio daran luogo ad un racconto, si avrà il classicismo puro: due modi di vivere estetico. Ma le forme massime e più belle, resistenti al tempo e sopravvivenenti alla dimenticanza, dovranno venir create dall'una e dall'altra facoltà con grande amore di compenetrazione [...].<sup>17</sup>

Lucini aspira a creare un fitto intreccio tra gli «atti delli istinti» e il «ragionamento» così da attuare un' «emulazione della natura» e rintracciare nell'opera d'arte «la vita nel suo più alto grado di pensiero e d'istinto».<sup>18</sup>

Se «la vita è dinamismo [...], come i motori che da ogni parte la sollecitano con affrettato ritmo»,<sup>19</sup> l'arte, il cui compito è quello di disegnare «la fisionomia spirituale di ogni epoca, la storia morale di ogni popolo», deve accompagnare i fermenti e il divenire di questa vita.

---

<sup>16</sup> Il termine intende continuare la metafora demariana tramite la quale si associa al romanticismo una costante: lo spirito di apertura al nuovo e di rottura con le tradizioni. Naturalmente andare avanti e innovare non significa *tout court* essere "neoromantici". L'antitradizionalismo romantico, se storicamente inteso, fu notoriamente superato dalle innovazioni simboliste, scapigliate, veriste, etc...

<sup>17</sup> G.P. Lucini, *Ragion poetica e programma del verso libero*, Milano, ed. di «Poesia», 1908, p. 219-220. Le componenti che costituiscono l'inquieta e franta personalità dell'uomo novecentesco, nell'urgenza di costituirsi in unità, ricercano l'ordine nella rivisitazione della norma. A. Bertoni (in *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 190) ha considerato: «appare già radicato nel discorso luciniano, il problema tutto novecentesco di un classicismo che non riflette soltanto una pura, passiva filologia di meccaniche formali solide e perfette, ma che chiama queste a supporto di un'interiorità magmatica e istintiva.»

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> F. De Maria, *Estetica della meccanica e del capriccio*, cit., p.6.

Quest'arte dinamica e avvenirista aveva già segnato un suo sviluppo in campo architettonico con la costruzione dei «grandi edifici [...], [delle] fabbriche gigantesche [...], [dei] docks anneriti dal fumo e grandi come città [...]».

E se mutano le dimensioni, le curve, i colori dell'architettura urbana, le stesse innovazioni devono riguardare le strutture liriche. E' quanto affermato nel saggio *Prima esegesi del metro libero*<sup>20</sup> e nella lirica *Ditirambo del metro libero*<sup>21</sup>.

L'ironia della lirica è palese già nel titolo. Com'è risaputo il ditirambo era, nell'antica Grecia, una forma di canto corale in onore di Dioniso, dio del vino; col tempo si trasformò in un componimento poetico in lode del vino e dell'amore. De Maria utilizza il termine in senso deliberatamente ironico e provocatorio. Il componimento, infatti, sviluppa una vivace critica nei confronti delle forme poetiche classiche, come palesa anche la dedica «A Luigi Capuana, che fu primo in Italia a usare il ritmo nuovo». L'accostamento dei termini «ditirambo» e «metro libero» risulta ossimorico:<sup>22</sup> la contrapposizione sottolinea come il poeta rifiuti i metri classici non per imperizia nel loro uso, ma per consapevole scelta, dal momento che proprio la critica agli schemi tradizionali passa attraverso componimenti caratterizzati da quegli stessi modelli, nei quali De Maria dimostra tutta la sua abilità.

Il poeta immagina che la sua anima, «come di Falerno ebra o di Cecubo»,<sup>23</sup> quindi senza inibizioni o freni, ma in realtà semplicemente «irrequieta»,<sup>24</sup> - come evidenziano anche le anastrofi «anima del poeta/ che ha di questo tempo nevrastenico/ tutta l'irregolare architettura», «la nuova visione/ estetica inseguendo»-<sup>25</sup> innalzi un canto. Il prolungato sfogo lirico esprime la spossatezza del poeta nei confronti dell'oneroso

---

<sup>20</sup> Conferenza tenuta al "Circolo di Cultura" di Palermo nell'ottobre 1906, pubblicata prima tra gli interventi all'*Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du Futurisme* par F. T. Marinetti, Milano, ed. di « Poesia », 1909, poi in F. De Maria, *La Ritornata*, cit.,

<sup>21</sup> F. De Maria, *Ditirambo del metro libero*, in *Interludio classico*, Roma, "La Vita letteraria" editrice, 1907, pp.30-35.

<sup>22</sup> Anche se il ditirambo designa componimenti di carattere vivace, inneggianti alla libertà istintuale, in ogni caso prevede il ricorso a metri prestabiliti come i dattilo-epitriti, i cretici e i bacchici. Chiara allora l'intenzione demariana di colpire il lettore con l'ideazione della suddetta formula antitetica.

<sup>23</sup> F. De Maria, *Ditirambo del metro libero*, in *Interludio classico*, cit., v.8.

<sup>24</sup> *Ivi*, v.1.

<sup>25</sup> *Ivi*, vv.2-4, 5-6. Si noti che le irregolarità dell'ordine sintattico vogliono sottolineare l'irrequietezza e la nevrosi dell'uomo novecentesco.

gravame del patrimonio classico rappresentato come un greve cumulo che incombe «sopra lo stomaco».<sup>26</sup>

Il tono del componimento non cessa mai di essere ironico, come ai versi 22-26, «dottorelli/ sbarbatelli/ che ci perdono i capelli,/ indefesse/ studentesse/ brutte come diavolesse» - la *vis* irrisoria di tali concetti è esaltata dalla rima baciata-, il linguaggio è volutamente dimesso e talora appositamente irritante proprio in opposizione a quello aulico dei professori e dei dottori, «mi son troppo antipatici!/ vadano tutti al diavolo!».<sup>27</sup>

Nella parte centrale del componimento<sup>28</sup> il poeta personifica i metri della tradizione: la ricerca di una struttura metrica adeguata al rinnovamento contenutistico che la poesia si propone, sollecita il poeta a passare in rassegna le forme in uso. La «strofe petrarchesca» viene, allora, descritta come «una signora/ molto ben educata»<sup>29</sup> ma di un'aulicità fuori tempo e talvolta ridicola. La ballatetta è, secondo il giudizio di De Maria, troppo artefatta, «una faccetta fresca/ che s'incipria e s'imbellezza»<sup>30</sup>; dell'ode si critica il carattere aereo, eccessivamente astratto: «Ne vantano la squisita/ anima, e però adosso/ non ha altrettanta carne/ da farne una polpetta»<sup>31</sup> e l'andamento caratterizzato da una velocità nevrotica, «cammina sempre in fretta,/ narra la cantafavola/ ballando come diavola».<sup>32</sup> L'elenco prosegue con «le romanze, le sestine,/ gli strambotti ed i rispetti/ ed i bei madrigaletti»,<sup>33</sup> dalla forma ricercata e curata associata ad un contenuto leggero, «son come ragazzine/ che hanno studiato troppo a scuola/ solo per sillabar qualche parola». Con il medesimo piglio polemico vengono demolite le potenzialità espressive del sonetto, dell'ottava, dell'alcaica, della saffica, dei giambi, degli epodi e dei distici latini; «chi resta[...]?/ Resta l'alcaica, [...]/ o i distici latini contati coi piedi dai quattro scolari, divo Carducci, tuoi?».<sup>34</sup> Il verso sciolto, infine, è presentato come «un signore assai colto e onorato/ [...]che discende ora agli déi/ d'Averno».<sup>35</sup> Così De Maria

---

<sup>26</sup> *Ivi*, v. 19.

<sup>27</sup> *Ivi*, vv.30-31.

<sup>28</sup> *Ivi*, vv.51-130

<sup>29</sup> *Ivi*, vv.56-57.

<sup>30</sup> *Ivi*, vv.65-66.

<sup>31</sup> *Ivi*, vv.73-76.

<sup>32</sup> *Ivi*, vv.77-79.

<sup>33</sup> *Ivi*, vv.81-83.

<sup>34</sup> *Ivi*, vv.116, 120, 123-124.

<sup>35</sup> *Ivi*, vv.127-129.

manifesta il proprio apprezzamento, ma, al contempo, la personale distanza da questa forma. Urge, allora, «senza più tornare indietro,/ né a Manzoni o a Gabriele,/ né a decotti unti di miele»,<sup>36</sup> dare vita ad un verso «forte, multiplo, diverso,/ di novissima beltà».<sup>37</sup>

I versi 148-149, «dalla gran distruzione/ qualche frutto a noi verrà», si richiamano, con evidenza, al programma dei frondisti in base al quale l'opera di riedificazione avrebbe presupposto un precedente lavoro di demolizione.

Il verso che scaturisce da questa istanza di rinnovamento viene paragonato a una «spada a santissima guerra», a «una zappa a scavare la terra», a «una tromba a squillare vittoria»,<sup>38</sup> a simboleggiare la conquista conseguita.

Intanto i «vecchi/ bacchettoni del metro e della rima a squarciagola urlavano/ [...], tappandosi gli orecchi»,<sup>39</sup> rivolti all'ebbro poeta del quale rifiutano il canto. La stupidità dei «bacchettoni» è tale che, di fronte a chi vuole far parlare la realtà, urlano per coprirne la voce che disturba il loro disimpegno e il loro futile distacco. Vivono nel loro mondo di versi manierati, puntando a una forma poetica degna dei maestri; si rifiutano, con ostinazione, di prendere atto e di aderire a una realtà storica mutata che, traducendosi in arte, ne postuli un deciso rinnovamento.

Il saggio *Prima esegesi del metro libero*<sup>40</sup> tratta, da una angolazione teorica, la medesima tematica.

Lo scrittore tende a confutare due accuse:<sup>41</sup> la prima è quella di aver impiegato una «metrica nuova e indipendente [...] di cui non si sentiva il bisogno»;<sup>42</sup> l'altra è quella di non aver prodotto alcuna novità, ma di aver ricalcato la forma del *vers libre* da alcuni poeti francesi, dall'americano Walt Withman e dai *Semiritmi* di Luigi Capuana.

L'attenzione dell'autore si appunta, inizialmente, sull'espressione «verslibrisme». Egli considera che l'accostamento dei due termini, verso e liberismo, costituisce un controsenso ossimorico dal momento che l'uno

---

<sup>36</sup> *Ivi*, vv.133-135.

<sup>37</sup> *Ivi*, vv.144-145.

<sup>38</sup> *Ivi*, vv.177-179.

<sup>39</sup> *Ivi*, vv.183-184.

<sup>40</sup> F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit.

<sup>41</sup> Relativamente ai suoi detrattori, l'autore rimane piuttosto vago. *Ivi*, p.1.: «Alcuni che hanno voluto criticare la metrica nuova e indipendente da me impiegata in pochi componimenti di *Voci* (1903) e in molti di *Canzoni Rosse* (1905), hanno detto [...], altri hanno detto [...]».

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 1.



nega l'altro. Del "verso" si dà come definizione: «"membro di scrittura poetica compreso sotto certa misura di piedi e sillabe" oppure "insieme di parole che risponde come cadenza a date regole"». <sup>43</sup> Il significato di "liberismo" implica, all'inverso, l'assenza di misure e di regole necessarie alla costruzione di un verso. La formula *verslibrisme*, «uno snobismo gratuito», <sup>44</sup> è nata per indicare una forma di scrittura caratterizzata dall'alternanza di "righe" lunghe e brevi, utilizzata, per la prima volta, in Francia, da Paul Fort che ritenne inadeguato l'impiego sia del termine "prosa" che del termine "versi" per denominare tale innovazione. <sup>45</sup>

Le novità formali apportate da De Maria alla lirica non riguardano tanto la struttura del verso quanto la costruzione metrica.

Ma, ancor prima di entrare nel vivo della questione tecnica, lo scrittore sente l'esigenza di respingere le accuse di plagio dell'opera di Withman e Capuana mossegli da detrattori. La poesia di Withman, che alcuni critici associano a quella francese versilibrista, è, in realtà, da essa ben diversa. Dalla lettura dei testi withmaniani nell'originale inglese si evince che i versi lunghi hanno «una larga cadenza anapestica» <sup>46</sup> associabile a quella dei versetti biblici, ma non più percepibile nelle traduzioni con gli spostamenti di accenti e con gli aumenti o le diminuzioni delle sillabe. Diversamente, suggerisce De Maria, i *Semiritmi* del suo «illustre, paterno e amatissimo amico e maestro» <sup>47</sup> Luigi Capuana sono, a detta dello stesso Capuana, una scherzosa imitazione del *verslibrisme* francese. Insomma, se De Maria non si è mai rifatto al verso libero dei francesi per la sua poesia, conseguentemente non può aver plagiato né Capuana, che ai francesi si richiamò, né, a maggior ragione, Withman che percorse tutt'altra strada.

Parte della critica sfidò De Maria a dimostrare la propria estraneità ai ritmi innovativi prodotti in Italia dalla poesia dannunziana e orsiniana.

L'antidannunzianesimo demariano fu dichiarato fin dai tempi de «La Fronda». Il secondo numero della rivista presenta, infatti, un lungo articolo di Vincenzo Gerace, <sup>48</sup> che evidenzia come il mancato rapporto tra D'annunzio e la società contemporanea abbia generato la monotonia e

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Cfr. A.M. Ruta, *Ancora sul carteggio Marinetti-De Maria*, cit., p. 133, nota 14.

<sup>46</sup> F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit., p.1.

<sup>47</sup> *Ivi*, p.2.

<sup>48</sup> V. Gerace, *Gabriele D'Annunzio*, ne «La Fronda», anno I, n.2, 1-6-1905, pp. 1-2.

l'assenza di originalità della poesia del pescarese. Dalla sua attenzione più alla cultura che alla vita scaturì la tendenza all'imitazione che lo scrittore individua nell'opera del poeta delle *Laudi*.

Nel saggio, preso in esame, De Maria ribadisce che «D'Annunzio continua Carducci. Egli non si preoccupa d'innovare, ma di riprendere; segue sempre qualche modello, come nell'*Isotteo* seguì i quattrocentisti, nel *Poema Paradisiaco* i decadenti, nella *Canzone di Garibaldi* le canzoni di gesta francesi, e così via.»<sup>49</sup> Viceversa, l'autore palermitano riconosce all'opera di Giulio Orsini<sup>50</sup> singolarità metrica come pure ispirativa, rispetto ai modelli di poesia elaborati tra Ottocento e Novecento: Carducci, D'Annunzio, Pascoli. Tuttavia De Maria puntualizza di non essersi mai ispirato ad Orsini, come di non aver mai imitato né Capuana, né Withman, né D'Annunzio, né Fort.

Tale originalità viene esaltata da Francesco Pedrina che, lo ribadiamo, contemporaneo di De Maria, è propenso a valorizzare la portata innovativa dell'opera demariana. I suoi giudizi risultano spesso talmente celebrativi da non riuscire a individuare i limiti poetici del palermitano e il suo rapporto di dipendenza da ben precisi modelli di fine Ottocento:

Tutti, chi più chi meno, incominciano imitatori: perfino i grandi. Tra i moderni, il Carducci si vantò scudiero dei classici, Pascoli e D'Annunzio mossero dapprima sulle orme carducciane: De Maria, questo illustre ignoto per quarant'anni agli stessi compilatori di storie letterarie, fa un sol fascio di tutti, brucia le tappe, e precorre nettamente il Marinetti [...] nell'auspicare una nuova poesia consona al dinamismo della vita moderna.<sup>51</sup>

Secondo De Maria la datazione di diversi componimenti raccolti in *Voci* (1903) e in *Canzoni Rosse* (1905), ma già in precedenza pubblicati in varie riviste, attesterebbe la priorità vantata rispetto al metro libero. Così l'autore:

Il mio primissimo saggio in metro libero, *Canzone dell'Usignolo*, è del maggio 1901. E subito seguirono, pubblicati in giornali e

---

<sup>49</sup> F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit., p. 2.

<sup>50</sup> Giulio Orsini, pseudonimo di Domenico Gnoli (Roma, 1838 – 1915), fu un critico letterario, uno scrittore, un poeta della scuola romana. Autore del poema avanguardistico *Orpheus*, fu considerato da Arturo Graf il caposcuola di una generazione di poeti lontani, nel loro pensiero, dall'influenza dei numi tutelari Carducci, Pascoli e D'Annunzio. Fu a lungo direttore della «Nuova Antologia», che nel 1878 si era spostata da Firenze a Roma, e fondatore di altre importanti riviste come «Archivio di Storia dell'Arte» e «Rivista d'Italia».

<sup>51</sup> F. Pedrina, *op.cit.*, p.1.

riviste, *Tempesta*, *Battaglia del mare*, *Droetto* e *Gesù*. Essi possono vantare la precedenza assoluta, se non in ordine di perfezione, certo in ordine di tempo.<sup>52</sup>

È noto che i primi tre libri delle *Laudi dannunziane*, *Maia*, *Elettra* e *Alcione* furono pubblicati nel 1903. Nello stesso anno Giulio Orsini, pseudonimo di Domenico Gnoli, dalle pagine del suo *Orfeus*, cantava:

Giace anemica la Musa  
sul giaciglio dei vecchi metri.  
A noi, giovani, apriamo i vetri!  
Rinnoviamo l'aria chiusa.<sup>53</sup>

Il senso di stanchezza per la poesia vecchio stampo, che emerge dai primi due versi attraverso i termini «Giace», «anemica», «giaciglio», «vecchi», congiunto alla voglia di rinnovamento che traspare dall'esortazione ai giovani degli ultimi due versi, rafforzata dall'antitesi tra «apriamo» e «aria chiusa», era già stato espresso dal De Maria nella lirica *Il Fabbro*,<sup>54</sup> pubblicata su «Arte Nuova» nel novembre 1901. Il componimento recita:

Picchia, batte, ripicchia su l'acciaro  
che tintinna e sfavilla: io voglio aprire  
agli uomini le vie dell'avvenire  
e a chiudere il passato mi preparo.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit., p.3.

<sup>53</sup> G. Orsini, *Orpheus*, in *Fra terra ed astri*, Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1903. I versi riportati seguono nell'alternanza tra novenari (A...A) e ottonari (BB) la rima incrociata.

<sup>54</sup> F. De Maria, *Il fabbro*, in *Voci*, Palermo-Roma, Sandron, 1903 ma già pubblicata sulla rivista «Arte Nuova» nel novembre 1901. La metafora del fabbro operoso, allusiva della tempra e del mestiere del poeta, era stata già notoriamente elaborata dal Carducci nel *Congedo* (18/3). Sul rapporto di De Maria con Carducci si tornerà più avanti.

<sup>55</sup> *Ivi*, vv.17-20. Il componimento è strutturato in quartine di endecasillabi a rima incrociata e alternata. Presenta, quindi, una metrica ancora regolare, segno di una gradualità del processo di "liberazione" dalla tradizione. Infatti *Canzone dell'Usignolo*, del maggio 1901, a detta dell'autore primo esperimento metrolibero, precedette *Il fabbro* che sfruttò nuovamente la rima e l'endecasillabo. Entrambe le liriche confluirono poi in *Voci*, raccolta nella quale De Maria impiegò solo «in pochi componimenti» «la metrica nuova e indipendente» ( F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit., p.1). Anche la raccolta di Govoni *Aborti* (Ferrara, Taddei, 1907) distingue una prima parte (*Le poesie di Arlecchino*), composta di sonetti in endecasillabi, e una seconda parte (*I cenci dell'anima*), peculiare per la mancanza di isostrofismo e rima. Più che un intreccio tra metrica tradizionale e liberata, in questo caso l'autore realizza una netta divisione tra le due sfere. Cfr. P.V. Mengaldo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in AA. VV., *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio, Ferrara 5-7 maggio 1983*, Bologna, Cappelli, 1984, pp. 120- 122: «la conquista della metrica libera non avviene affatto di colpo, ma si realizza attraverso un processo lento e progressivo [...], come se l'artefice avesse rimosso successivamente e uno alla volta i vari vincoli che costituiscono la metricità tradizionale.» Lo stesso Corazzini oscilla tra forme tradizionali e versolibre: la raccolta *Dolcezza*, del 1904, include diciassette liriche di cui

«[...] Oh custodi del vecchiume,  
gli altari eretti al vostro falso nume  
il nostro vero li rovescerà!

Nell'avvenir la vita; e l'arte è vita  
ed avvenire [...]<sup>56</sup>

I primi versi trascritti sono dominati dal chiasmo «voglio aprire ... /a chiudere ...mi preparo», che mette in evidenza l'antinomia tra l'avvenire da aprire e al quale aprirsi e il passato da chiudere.

La conclusione del componimento costituisce la traduzione in versi di concetti che De Maria espresse nei successivi articoli de «La Fronda» e «L'Ora»: «Per noi [...] è arte grande solo quella che rispecchia la vita mirando al futuro [...]».<sup>57</sup>

Dai binomi “avvenire-vita” e “vita-arte”, principi identificativi tratti dall'esperienza scapigliata,<sup>58</sup> scaturisce un terzo in essi implicito, “arte-avvenire”.

Lo stesso Francesco De Sanctis, citato da De Maria, aveva osservato: «tutto ciò che è vita, tutto ciò che esiste appartiene all'arte».<sup>59</sup>

Alla sezione in difesa dalle accuse di plagio dalla cui articolazione emerge il vitale rapporto tra poesia demariana e poesia contemporanea, segue una seconda parte del saggio nella quale l'autore rivendica l'importanza dell'indipendenza dell'artista da regole secolari invariabili e l'esigenza della sua libertà espressiva. D'altronde, scrive De Maria:

Che cosa sono le regole se non postulati e corollari desunti da opere create senza regole fisse? Nessuno prescrisse ad Omero le regole per il poema, né a Fidia quelle per fare una statua: ognuno prese dall'insegnamento popolare, universale, quanto si adattava alla sua personalità e vi aggiunse poi certi caratteri individuali. Ci è stato chi ha finalmente prescritto le regole per fare un sonetto o un'ode [...]. Ma anche quanti hanno avuto l'aria di ispirarsi a tali regole, non le hanno seguite concordemente e pedissequamente. Il

---

nove sono sonetti. Il sonetto domina ancora le raccolte *L'amaro calice* e *Le aureole* del 1905. In *Piccolo libro inutile* alla lirica *Desolazione del povero poeta sentimentale*, in versi liberi, seguono due sonetti, *San Saba* e *Dopo*, oltre all'*Ode all'ignoto viandante*. Dei crepuscolari va però considerata la finalità ironica insita nel ricorso alla metrica tradizionale.

<sup>56</sup> *Ivi*, vv.34-38.

<sup>57</sup> *Il perchè di una cosa inutile*, in «La Fronda», anno I, n. 1, 25 maggio 1905.

<sup>58</sup> Indiscutibile, ad esempio, l'influenza delle seguenti dichiarazioni praghiane sull'autore palermitano: «l'Arte vuol essere il Vero, vuol essere la Vita; la Vita e il Vero che palpitano [...]» («Il Pungolo», 28 agosto 1871).

<sup>59</sup> F. De Sanctis, in F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit., p.9.

sonetto di Dante non è quello del Petrarca; la canzone del Chiabrera non somiglia a quella del Poliziano. E non parlo per la concezione, ma per la forma e pel verso. Quanto più personale è un poeta, tanto più vediamo che è un innovatore o per lo meno un rinnovatore anche in fatto di metrica.<sup>60</sup>

Segue il riferimento alla terzina dantesca, alle «parecchie forme di canzoni» petrarchesche, all'ottava di Ariosto, ai «versi brevi e tenaci come il ferro» di Parini, al Foscolo che «tempra endecasillabi sciolti larghi come esametri», al Manzoni che «versa nei suoi inni un'infinita onda di melodia», alla canzone libera leopardiana, a Carducci e ai suoi metri barbari.<sup>61</sup>

Infine, De Maria espone le proprie convinzioni di poetica.<sup>62</sup> Con la ripresa di una concezione romantica, il ruolo più rilevante, nell'elaborazione di un componimento, viene assegnato all'espressione della individualità dell'artista. Lo scrittore sostiene: «i miei versi [...] sono rampollati senza preoccupazioni di sorta dalla mia anima e dal mio cervello».<sup>63</sup> E continua:

Dico fermamente che io non ho voluto fare letteratura, ma ritrarre in un'espressione netta e immediata le impressioni e i sentimenti, che in me nascevano e si manifestavano man mano. Queste espressioni hanno una forma ritmica non per deliberazione, ma solo perché così si foggiano nella mia coscienza. E se molte volte corressi o mutai o distrussi, fu per aver sentito, non per insegnamenti o regole, di non avere espresso in forma definitiva una data emozione.<sup>64</sup>

Le critiche mosse a tali affermazioni vengono da lui brevemente liquidate. A chi lo accusa di «deficienza di cultura»,<sup>65</sup> De Maria risponderà, più tardi, con la raccolta *Interludio classico*.<sup>66</sup> Alle teorie puriste contrappone la convinzione della necessaria e continua evoluzione linguistica sulla base dello stretto nesso lingua-società. A

---

<sup>60</sup> F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit., p. 4.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ivi*, p.5. In realtà De Maria preferisce parlare di «spiegazione» più che di «teoria»: «[...] cercherò soltanto, alla meglio, di dare una spiegazione della forma metrica da me adottata. Spiegazione, non teoria, quale io la sento ora, quale la intuisco dopo aver composto quelle date liriche».

<sup>63</sup> *Ivi*, p.4.

<sup>64</sup> *Ibidem*. A tal proposito F. Biondolillo, *op. cit.*, p. 28, parla di un «bisogno di esprimere i moti tempestosi e ardui della propria anima, ribelle sì, ma meditativa, e di esprimerli con nuovi e liberi metri».

<sup>65</sup> *Ivi*, p.5.

<sup>66</sup> F. De Maria, *Interludio Classico*, cit.

coloro poi i quali biasimano l'impiego di una terminologia volgare viene prontamente contrapposta l'osservazione secondo la quale può esistere un'unica differenza tra parole proprie e improprie, mentre non ha alcun senso quella denunciata tra parole volgari ed eleganti. La stessa cosa può dirsi per i suoni. Come non esiste la bella parola così sarebbe un errore parlare di un bel suono; di un suono va, infatti, precisato se è appropriato o meno:

In Italia, invece, domina da tempo questo modo di pensare e di dire sbagliato. Le cose, anzi, sono peggiorate da quando il D'Annunzio scrisse che il verso è tutto, poiché dietro di lui si son messe falangi di verseggiatori e di critici a voler dimostrare che il suono, il bel suono, il suono piacevole fa, soltanto, i bei versi e quindi la bella poesia, senza considerare che il bel suono in sé non può esistere, come non esiste la bella parola.<sup>67</sup>

Il poeta siciliano appoggia la teoria spenceriana affermando:

[...] le parole, le quali pel suono hanno una somiglianza con la cosa significata, sono quelle che meglio riescono a risvegliare l'idea di questa nell'ascoltatore. Ogni frase, sia parlata che musicale, è composta di parole, o note, e toni in cui queste si pronunciano o si suonano: una stessa frase, secondo il tono, può essere indice di vari sentimenti. Se voglio comunicarvi un terrore da me provato, la mia voce, il mio accento assumono un tono particolare che diventa cupo e giova alla trasmissione più immediata del mio terrore; io faccio, se mi si concede la frase, il suono del terrore. Applicando più generalmente questo principio, noi avremo quel che si potrà chiamare l'onomatopea del sentimento.<sup>68</sup>

Nell'espressione di tale sentimento il verso sarà più efficace della prosa. La distinzione da farsi è, infatti, tra verso e prosa, non tra poesia e prosa come in modo scolastico si continua a credere:

[...] la poesia è sostanza, è spirito, è "arte della parola", è quella che Croce chiama intuizione per distinguerla dal concetto che è "non arte". Ma è errore, del resto troppo diffuso, che il verso implichi la poesia o che la prosa la escluda. E già Aristotele nella sua *Poetica* aveva dimostrato ventidue secoli fa l'errore che noi ancora vorremmo perpetuare.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, cit., p.6.

<sup>68</sup> *Ivi*, p.6.

<sup>69</sup> *Ibidem*. L'autore cita in nota il passo aristotelico da cui prende spunto: «Senonchè i più, attaccandosi al metro, e non badando al significato, dicono fare elegie o epica, non

Veicolo per la trasmissione del messaggio poetico può essere il verso come anche la prosa, benché vada riconosciuto che il verso, nella sua incisività, «sarà superiore alla prosa nell'espressione soggettiva».<sup>70</sup>

De Maria si impegna, altresì, nella demolizione di un'ulteriore convinzione erronea e cioè che qualsiasi metro sia idoneo a qualsiasi argomento poetico. Al contrario egli sostiene che ogni particolare metro, ogni determinato verso è indicato per rendere un dato sentimento ed il ritmo che gli è proprio:

L'endecasillabo si adatta a sentimenti vari, col variar dell'accento, ma specialmente a quelli larghi, descrittivi, alle emozioni meno violente, mentre le più violente richiedono la cadenza dattilica. Il settenario, con minor numero di sillabe e minore intensità, ha le facoltà stesse dell'endecasillabo. Il decasillabo, triplice di accenti a eguali distanze, è il verso più cadenzato e sonoro: i sentimenti agitati vi acquistano grande rilievo. Niente di più efficace, poi, dell'esametro e del pentametro per sentimenti ampi, appassionati, solenni, e del doppio senario, col suo martellare uggioso, per sentimenti tormentosi. La ragione della versificazione uguale e melodica degli antichi, sta nel fatto (come per la musica prewagneriana) che essi sintetizzavano quasi sempre un sentimento anche nella espressione metrica: davano a un componimento la musica sommaria del sentimento che v'era racchiuso, come, nell'opera italiana, Pergolesi, Rossini, Bellini.<sup>71</sup>

Per cui, se ogni verso sarà dotato della musicalità peculiare alla sensazione da trasmettere, al variare di quest'ultima muterà anche il verso che, così, si fletterà al variare emotivo riproducendone la mobilità nel ritmo e nella sonorità e, sul piano visivo, nel mutare della rappresentazione grafica.<sup>72</sup> La teoria rovaniana circa la corrispondenza da attuare fra i tre linguaggi artistici della parola, della musica e dell'immagine trovava allora pieno riscontro e applicazione nelle convinzioni poetiche del siciliano. Egli rielaborava la lezione di chi, come

---

tanto chiamando comunemente poeti quelli che lo sono alla stregua della rappresentazione, quanto quelli che lo sono alla stregua del verso. Infatti nulla è di comune tra Omero ed Empedocle, tranne il verso; e perciò quegli è giusto chiamare poeta, questi piuttosto naturalista che poeta».

<sup>70</sup>*Ibidem.*

<sup>71</sup> *Ivi*, p.7. A. Bertoni (*op. cit.*, p. 288) a proposito della suddetta affermazione demariana ha considerato: «I metri barbari, dunque, trovano ormai pieno riconoscimento tra quelli maggiormente significativi della nostra poesia, tanto più se venivano impiegati per una necessità polifonica e non con l'intento monodico e acustico dell'uso antico.»

<sup>72</sup> Cfr. A. Bertoni, *op. cit.*, p. 289: «la concertazione prosodica diveniva insomma il sismografo della pulsione profonda da cui traeva origine l'atto poetico.»

Boito<sup>73</sup> e Lucini, aveva da tempo manifestato una sensibilità d'avanguardia.

De Maria paragona ad un «corpo» ogni componimento poetico, all'interno del quale il singolo verso deve fungere da organo a sé. Ogni verso, come ogni organo, ha, infatti, forma differente in relazione alla propria funzione ed è tale diversità a produrre il perfetto funzionamento dell'insieme:

Lasciate nella nostra poesia che i versi si mescolino liberamente - quinari, settenari, novenari, endecasillabi, esametri - lasciate che vi entrino tutte le cadenze varie ed anche la prosa istessa, dei versi aritmici, per le espressioni secondarie e incolori. Sia ogni verso un organismo a sé, si appoggi agli altri, formino tutti un corpo, seguano gli alti e i bassi, le ondulazioni del sentimento, lo esprimano tutto con le loro tonalità varianti. [...] La poesia sarebbe ridicola se avesse per misura la quartina ed il sonetto.<sup>74</sup>

In tal modo, alla melodia, dal «suono chiuso e definito», verrà sostituita la polifonia di «un'armonia fatta di cento melodie insieme»:<sup>75</sup>

[...] il variare saltuario, singhiozzante, stonato anche, degli accenti, esprimerà meglio, più drammaticamente e più visibilmente un affanno, uno sgomento, una disperazione o una gioia frenetica.<sup>76</sup>

Lo sviluppo argomentato di tali osservazioni rileverebbe l'estraneità di De Maria al verso libero al quale il palermitano avrebbe prediletto una

---

<sup>73</sup> Ricordiamo ulteriormente che, ad esempio, il componimento boitiano *Case nuove*, nel quale è messa in pratica la teoria delle tre arti, risultò fungere da modello ispiratore per la stesura della lirica demariana *La vecchia casa*. Cfr. p. 45 del presente studio.

<sup>74</sup> F. De Maria, *La mia estetica. (Della relatività e dell'individualismo artistico)*, p.10, pubblicata prima in F. De Maria, *La leggenda della vita*, cit.; poi in Idem, *La Ritornata*, cit.

<sup>75</sup> F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit., p.8. Cfr. A. Bertoni, *op. cit.*, p. 289: «La melodia, la cadenza regolare avrebbero segnalato l'affiorare di un "sentimento composto"; ma ciò poteva accadere di rado, perché le cifre psicologiche dell'epoca erano il "capriccio" e la "nevrastenia". »

<sup>76</sup> *Ibidem*. Anche se le dissonanze sembrano talvolta andare in direzione della prosa, a giudizio di De Maria: «Non nascerà da ciò confusione con la prosa, come temono alcuni. [...] La poesia che è espressione dei sentimenti, può essere contenuta tanto dal verso che dalla prosa; come anche - e lo hanno dimostrato vari scrittori - ciò che si allontana dalla poesia, e cioè quel che è denominato scienza, è stato espresso in trattati e in poemi didascalici. La poesia sarebbe ridicola se avesse per misura la quartina o il sonetto.» A tal proposito A. Bertoni (*op. cit.*, p. 290) ha ritenuto giusto rimarcare: «[...] dal suo punto di vista certo non estraneo ai principi anticlassici dell'avanguardia, il De Maria mostrava di aver compreso come in una situazione versoliberista finissero per verificarsi - anche per via retorica - irruzioni continue del *cursum* prosaico nella compagine versale e strofica». A differenziare versi e prosa erano «non determinati contenuti, ma determinate modalità di organizzazione e di espressione dei contenuti».



personalissima maniera metrolibera.<sup>77</sup> Tuttavia l'analisi delle argomentazioni demariane necessita di ulteriori puntualizzazioni riferite ad alcune anomalie che abbiamo riscontrato.

In primo luogo risulta inspiegabile il mancato richiamo dell'autore al modello luciniano, che già da diversi anni si provava in tentativi verslibristi. Lucini fu notoriamente uno dei principali fautori delle innovazioni metriche primonovecentesche. Sanguineti ritiene di poterlo definire «primo dei moderni, [...] perché è lui il grande alfiere e il praticante principe, da noi, del verso libero».<sup>78</sup> La sua formazione ottocentesca legata, come abbiamo già detto, alla fase simbolista-scappigliata, da alcuni stimata limitante,<sup>79</sup> agevolò in lui l'assimilazione di una sensibilità europea d'avanguardia benché lontana da esiti estremisti.<sup>80</sup> Nella risposta all'indagine sul verso libero, com'è risaputo, lanciata da «Poesia», Lucini fece risalire le sue prime prove in versi liberi al 1885 e ai suoi diciotto anni.<sup>81</sup> Il periodo coincideva con la fase di elaborazione, per Capuana, dei *Semiritmi*, pubblicati poi nel 1888 e a

---

<sup>77</sup> In T. Marrone, *Il metro libero*, «La Vita Letteraria», Roma, 25-01-1907, lo scrittore, come l'amico palermitano, contesta la contraddittorietà interna alla formula "verso libero" sostenendo la maggiore esattezza di quella "metro libero". Il metro libero, afferma Marrone, risponde al «bisogno di trovare forme ritmiche adeguate al proprio pensiero, nascenti, per così dire, insieme con esso, e non preformate [...]». Marrone scrive ancora: «Il concetto del verso libero c'è venuto direttamente dalla Francia: e s'è creduto che bastasse prenderlo di peso per farlo nostro; senza studiarlo in relazione con la lingua e con la metrica nostra, pur così differenti dalla francese. In quella, infatti, il verso consta solo d'un certo numero di sillabe, non regolate da accenti, stabilito dalla consuetudine: per la qual cosa, accrescendo il numero di queste sillabe, s'ottengono, senza violare nessuna legge di ritmica, nuove specie di versi; nella nostra, invece, l'unità del verso, ben più rigorosamente determinata dai due elementi che vi concorrono in ugual modo e che sono inseparabili da esso, rende difficilissima, per non dire impossibile, la creazione di nuovi tipi rispondenti all'esigenze dell'armonia ritmica. Per questo, al verso libero francese non può corrispondere un verso libero italiano [...], se codesta libertà non c'è concesso di prenderci col verso, (c'è) dato d'ottenerla dal metro. [...] Versi non liberi [...] ma di varia natura, variamente armonizzati, tenuti insieme dalla vicenda delle rime non prestabilite nell'unità della strofa».

Se si considera che nel gennaio 1907 il trapanese ed il palermitano codirigevano «La Vita Letteraria», risulta strano che nel suo articolo, sulla rivista romana, Tito Marrone non chiami mai in causa l'amico De Maria che, nell'ottobre del 1906, aveva tenuto, al «Circolo di Cultura» di Palermo, la conferenza *Prima esegesi del metro libero*, sostenendo la medesima tesi del Marrone e, soprattutto, rivendicando la priorità sul metro libero.

<sup>78</sup> E. Sanguineti, Introduzione a *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969, pp. XXXIX-XL.

<sup>79</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, Introduzione a *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1981, p. XL.

<sup>80</sup> Lucini assimilò dal simbolismo francese la tendenza all'incontro tra forme antiche e nuove. Tale formazione costituì uno dei principali elementi responsabili dell'allontanamento di Lucini dal Futurismo del *Manifesto Tecnico*.

<sup>81</sup> Cfr. G.P. Lucini, Risposta a AA. VV., *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du Futurisme par F. T. Marinetti*, Milano, ed. di «Poesia», 1909, p.113. La pubblicazione delle prime liriche verslibriste di Lucini risale alla prima metà degli anni '90 [Cfr. G. Viazzi, *Gian Piero Lucini al tempo di «Cronaca d'Arte»*, in «il verri», serie IV, 33 (1970), pp.316-349.]

partire dai quali le sperimentazione versoliberiste in Italia si moltiplicarono.<sup>82</sup>

Delle tre condizioni ritenute da Mengaldo indispensabili nella verifica dell'identità verslibrista di un componimento, - perdita della funzione della rima, libera mescolanza di versi canonici e non, anisostrofismo -<sup>83</sup> *La danza d'amore*<sup>84</sup> luciniana, dallo stile composito, con la sua ricca polimetria finalizzata alla contaminazione delle strutture metriche tradizionali, rispecchiava sicuramente il secondo punto e per certi versi anche il primo e il terzo. Il componimento, infatti, nel rispetto di rime e assonanze regolari, puntava però alla creazione di giochi fonici del tutto desueti. C'era quindi, soprattutto nel primo Lucini, una chiara volontà di attuare un'innovazione interna alla tradizione: anche lo schema strofico (11+14+11+14+10) si pone a metà strada tra l'anisostrofismo radicale e il consueto isostrofismo.<sup>85</sup>

La formazione verslibrista di Lucini avvenne sicuramente sotto l'egida dei simbolisti francesi e di Paul Fort che De Maria, come abbiamo già accennato, criticò per la commistione di prosa e versi tralasciando però di considerare che Fort riteneva ammissibile, sì, la contaminazione ma non la confusione tra i due ambiti che dovevano mantenere la loro specificità.

Ulteriori modelli luciniani furono il Carducci barbaro, Capuana<sup>86</sup> e l'ecclettico D'Annunzio degli esordi, autore di *Canto novo* e *Intermezzo*, in

---

<sup>82</sup> Cfr. L. Capuana, *Semiritmi*, Milano, Treves, 1888. La raccolta, è risaputo, comprendeva componimenti che si fingeva fossero la traduzione dell'immaginario poeta danese Wilhem Getziier. Ad apertura è posta la strofa saffica di "A Enotrio". Tuttavia la tradizionale struttura della saffica, composta da tre endecasillabi e un quinario, è ribaltata dal ricorso a versi che vanno dalle nove alle quindici sillabe, in luogo degli endecasillabi, mentre versi dalle cinque alle otto sillabe sostituiscono l'usuale quinario conclusivo. Le successive terzine in versi lunghi di *Sub umbra* spiccano per la mancanza di rima (nei *Semiritmi* spesso sostituita dall'anafora) e per l'anisossilabismo. Nella raccolta il dato innovativo accompagna la parodia della tradizione. I concetti di individualismo, autonomia e libertà metro-ritmica vengono sbandierati di fronte all'atteggiamento passivo dei pedanti imitatori del verso. La pubblicazione nel 1888 dell'opera di Capuana accese il dibattito sulla metrica contemporanea. Ad esempio nelle note metriche ai *Canti Sinfoniali*, pubblicati sul «Fanfulla della Domenica» nel luglio del '90, Cesareo invitava alla sostituzione dell'usuale partizione strofica con un unico periodo monostrofico. (G. A. Cesareo, note metriche ai *Canti Sinfoniali*, «Fanfulla della Domenica», luglio 1890.

<sup>83</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in AA.VV., *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio, Ferrara 5-7 maggio 1983*, Bologna, Cappelli, 1984, pp. 107-109.

<sup>84</sup> G.P. Lucini, *La danza d'amore*, in *Poesie scelte*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1917, p. 543.

<sup>85</sup> A giudizio di A. Bertoni, *op. cit.*, p.105-106, *La danza d'amore*, con la sua «ambizione di un'armonia metrico-ritmica nuova», «accenna già alcune formule metriche che sarebbero divenute cardinali nell'esperienza posteriore del versoliberismo italiano».

<sup>86</sup> L. Capuana, nella Risposta a AA.VV., *Enquête internazionale*, cit., nomina Lucini tra i continuatori delle proprie sperimentazioni.

seguito avversato con decisione dall'autore di *Antidannunziana* per i plagi rilevati – lo abbiamo già notato - anche da De Maria.<sup>87</sup>

Chi prima di De Maria sperimentò una versificazione libera dalle regole tradizionali, elaborò nuove strutture metriche subordinate all'espressione ritmica di un dato sentimento poetico che fosse dunque svincolata da costrizioni formali anacronistiche e spersonalizzanti. Tuttavia tali innovazioni non comportavano l'arbitrarietà o l'annullamento radicale delle norme, come aveva ritenuto De Maria, ma l'alterazione della consuetudine grazie ad individuali procedimenti ricombinanti.<sup>88</sup>

Veniva a modificarsi, in tal modo, lo stesso concetto di tradizione: la concezione di un'intaccabile eredità normativa da acquisire passivamente era sostituita da quella per cui ogni autore instaurava con le proprie radici un rapporto dinamico attraverso la fusione di componenti di varia provenienza.

Estremamente esplicative, a nostro giudizio, le seguenti affermazioni di Frye:

Scopo del verso "libero" non è semplicemente ribellarsi alle convenzioni del metro e dell'*epos*, ma individuare un ritmo indipendente che sia distinto dal metro come dalla prosa. Se non riconosciamo l'esistenza di questo terzo ritmo, non abbiamo nessuna possibilità di confutare l'ingenua obiezione che quando il metro regolare viene meno la poesia diventa prosa.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Sul rapporto di Lucini con D'Annunzio cfr. F. Curi, *Per uno straniamento di Lucini*, in «Il Verri», 33-34, 1970, p.203; G. P. Lucini, *Antidannunziana*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914. Lucini (p.45) definiva D'Annunzio «l'industriale di poesia» e lo accusava di saper unicamente replicare i «luoghi comuni» della tradizione, opponendosi quindi all'opzione versoliberista dannunziana e contrapponendole la propria, capace di riprodurre il ritmo interiore. Cfr. E. Trovez, *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna*, Napoli, Ricciardi, 1910, pp. 338. Trovez sembrava continuare il discorso luciniano quando affermava: «Un ritmo libero, appunto perché libero, deve impeccabilmente reggersi sul ritmo interiore del sentimento, deve aderire ad esso in modo assoluto: nel D'Annunzio invece il ritmo, dopo un accordo giusto, diventa quasi sempre esterno, vive di per sé, obbliga il pensiero a diffondersi retoricamente per riempire gli schemi: e allora ritmo e pensiero galoppiano di fianco con un andare sconnesso [...]».

<sup>88</sup> Cfr. A. Bertoni, *op. cit.*, p. 134: «Il verso tende a divenire un segmento verbale soggetto alle esigenze del ritmo prima che agli obblighi ristretti del computo sillabico, così come la strofa tende a farsi periodo che stabilisce autonomamente le leggi della propria durata», senza che ciò comporti la soppressione del verso o della strofa. E ancora in *Ivi*, p. 39: «La libertà non coincide mai soltanto con il capovolgimento di una regola, ma è piuttosto la molteplicità successiva, simultanea, variabile di principi costitutivi variabili».

<sup>89</sup> N. Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 365.

I versi liberi non risultarono privi di misura, come li aveva giudicati Graf,<sup>90</sup> ma muniti di regole proprie; la libertà non equivaleva alla negazione di qualsivoglia regola ma presupponeva un'autonomia nella possibilità di variare i principi che stanno alla base della norma e moltiplicare le modalità combinatorie. Il *verslibrisme* associava i concetti di libertà e ordine poiché si trattava di un ordine alternativo a quello tradizionale, risultato della rottura del sistema di partenza e della ricerca di un metodo autonomo. I moventi che stanno alla base della valutazione negativa del verso libero da parte di Graf e De Maria si attagliano piuttosto alle parole in libertà futuriste che alla concezione simbolista e luciniana di verso libero in cui la norma non scompare, piegandosi alle necessità del ritmo interiore dell'autore.

Il verso libero, sosteneva il siciliano, «non significa nulla [...] e' soltanto prosa»; preferibile la libertà del metro:

[...] cioè libertà di strofe e di ritmi adoperando versi secondo la sensibilità del poeta, ma facilmente riconoscibili nei loro numeri e nelle loro cadenze, che è sempre poesia musicale, che è arte, perché arte comporta freno e legge, anche quando questo freno e questa legge è l'artista stesso a crearseli e imporseli.<sup>91</sup>

Ciononostante tra verso libero luciniano inteso e il successivo metroliberismo demariano non intercorreva 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 era seguito da quello demariano.<sup>92</sup> Le due espressioni assumono una valenza intercambiabile al punto che Mengaldo ha proposto di sostituire la formula "verso libero" con quella più generale di "metro libero", considerando che il cambiamento coinvolge «tutta la struttura metrica e non solo la versificazione».<sup>93</sup>

Durante il periodo intercorso tra il 1906 - anno della conferenza palermitana sul verso libero che fu occasione per la stesura della *Prima esegesi del metro libero*, sopra presa in esame - e il 1909 - anno di

---

<sup>90</sup> Lucini in *Ragion poetica* (cit., p. 237) riportava la critica di Graf al verso libero emersa dall'articolo *Preraffaelliti, Simbolisti ed Esteti*, pubblicato su «Nuova Antologia»: i simbolisti «finirono col sconnettere il vecchio verso architettato e tradizionale, e mandarono sottosopra la strofa accozzando persino versi di due con versi (dobbiamo proprio chiamarli così?) di diciassette sillabe, inventando i *versi senza misura* [...]»

<sup>91</sup>F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit., p.8.

<sup>92</sup> Cfr. F. De Maria, Risposta a AA. VV., *Enquête internationale*, pp. 138-142.

<sup>93</sup> P.V. Mengaldo, *Considerazioni*, cit., pp. 107-109.

pubblicazione, tra gli altri, dell'intervento di De Maria all'*Enquête internationale sur le vers libre* – il palermitano modificò, attenuandone i toni, la premessa e la conclusione del suo saggio, parti nelle quali si criticava aspramente il concetto di verso libero, prediligendovi la concezione metroliberista. Probabilmente dopo un confronto più attento con le contemporanee prove in versi liberi, De Maria si rese conto dell'erroneità di alcune sue convinzioni. La parte centrale dello scritto, quella più vicina alle argomentazioni di Lucini, costituì il contributo del siciliano all'inchiesta marinettiana.

De Maria sembrava riprendere quasi alla lettera alcune argomentazioni luciniane.

L'esigenza manifestata dal poeta palermitano – creare un'«espressione prepotente d'individualismo», «ritrarre in un'espressione netta e immediata le impressioni e i sentimenti», traducendoli nella «forma ritmica» ad essi connaturata e estranea a «insegnamenti o regole», a «formule fisse»<sup>94</sup> fu avvertita prim'ancora da Lucini, a giudizio del quale il verso libero «si flette con un accordo completo in una cadenza normale dove termina il pensiero espresso»:<sup>95</sup>

Il poeta deve foggare a sé stesso uno strumento che non lo tradisca; limpido e come nasce, il pensiero deve essere nella forma che lo fa evidente; bisogna creare un mezzo in cui non si disperda, né si confonda: bisogna che la veste, la tangibilità, non infagotti, non renda pesante, non faccia o troppo piccola o troppo grande la nostra sensazione. La sensazione deve essere tradotta ingenuamente, perfettamente. Per non altri perché, Leopardi si costruì la sua «canzone»; Foscolo reclamò il «carme».<sup>96</sup>

E ancora:

Il verso libero deve ondeggiare, seguendo tutte le emozioni del poeta, apportandovi quelle diversità di ritmo e d'armonia le quali meglio convengono ai diversi concetti che manifesta. Nessuna regola rigorosa gli deve impedire lo sviluppo, nessuna barriera deve arrestarlo nell'onda sonora, nel plastico movimento.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, cit., p. 4.

<sup>95</sup> G. P. Lucini, Risposta a AA. VV., *Enquête internationale*, cit., p. 121. Lucini a sua volta segue la lezione mallarmeiana nel considerare il verso libero una formulazione personale in base al principio della corrispondenza biunivoca tra singola interiorità e singolo «nodo ritmico» (G.P. Lucini, *Ragion poetica e programma del verso libero*, cit., p. 212).

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 115. Cfr. P. Jannaccone, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Torino, Roux Frassati e C. Editor, 1998, p.116. Jannaccone ritenne caratteri

Se per un verso De Maria possedeva un atteggiamento positivista, per un altro subiva l'influenza delle teorie relativistiche di inizio secolo miranti a mettere in crisi la concezione unitaria dell'io, adesso diviso fra l'essere *Uno, nessuno e centomila*:

l'ingegno moderno è essenzialmente analitico, la scienza prova e riprova, tutta la conoscenza attuale è basata sull'esperienza e non c'è nessuno di noi che non si studi e non si vivisezioni continuamente. [...] Ogni sentimento, noi sappiamo, è la risultanza di sentimenti minori, di vari moti, vibrazioni e reazioni dei nervi, dei muscoli, del cervello [...]. Vari micro sentimenti, chiamiamoli così, concorrono a generare un sentimento: cento di questi moti complementari dello spirito, che nascono dal susseguirsi turbinoso di immagini multiple e varie nel cervello agitato, ci danno quello stato speciale che comunemente e approssimativamente si chiama dolore o piacere, ma ognuna di queste immagini generative ha una vita a sé, delle vibrazioni sue proprie, un ritmo suo proprio.<sup>98</sup>

Scientifica, allora, la corrispondenza demariana tra singolo «sentimento» e il suo peculiare «verso analitico».<sup>99</sup> Secondo Alberto Bertoni, «la matrice “psichica” della ricerca futurista trovava in De Maria un assertore tutt'altro che rozzo, con sfumature anticipatrici della stessa stagione surrealista: ed era il 1908, l'anno del saggio sull'*Umorismo* di Pirandello».<sup>100</sup>

Lo sviluppo del relativismo novecentesco, attorno al quale proprio nei primi anni del secolo Pirandello strutturava la propria poetica, costituì la base delle innovative convinzioni *verslibriste* dei due autori d'avanguardia, Lucini e De Maria. L'esaltazione della singola individualità poetica rappresentò uno dei fattori del condiviso allontanamento prima dal Futurismo<sup>101</sup> in quanto movimento, gruppo organizzato sui dettami di

---

essenziali del verso libero «non soltanto il seguirsi di differenti misure, o l'assenza di rime, o il loro risponderci a non fissi intervalli, ma particolarmente il conformarsi del verso al taglio, al corso, alle circonvoluzioni del pensiero». A. Palazzeschi, (*Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964, pp. 528-529) avendo fatto sua la lezione di Lucini affermava: «Non bisogna dimenticare che poesia è canto, e il verso libero condusse la poesia fuori dalle rotaie di una musica ormai consunta dall'uso, ma per crearne una nuova, perché potesse ognuno, anzi perché dovesse ognuno, massimo dell'orgoglio e supremo ardimento, crearsi la propria musica».

<sup>98</sup> F. De Maria, *Prima esegesi del verso libero*, cit. p.7.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> A. Bertoni, *op. cit.*, p. 288.

<sup>101</sup> Cfr. G.P. Lucini, *Come ho sorpassato il Futurismo*, «Voce», 10 aprile 1913.

manifesti teorici, poi dall'estremismo cui giunse il *Manifesto tecnico*, con il proposito, tra gli altri, di abolire l'io.<sup>102</sup> Lucini dichiarava:

Il poeta [...] detta a sé stesso la regola che serve per questo poema, che non può servire per l'altro. Giambi, epodi, dattili, spondei, le catalessi, sono formule scolastiche da doversi imparare, da sapersi usare, come il musicista si vale del tempo, delle sue divisioni, delle figure, degli sviluppi scientifici; ma non è detto che tutta la poesia sia qui in queste forme, come la musica non consiste nel saper scrivere grammaticalmente bene un rondò.<sup>103</sup>

La padronanza del *corpus* di regole canoniche diventava allora indispensabile al fine di una successiva autonoma variazione del sistema di partenza. Continuo doveva essere il confronto tra norma e riforma nell'espressione della singolarità artistica. Procedendo da tali presupposti Lucini riteneva Carducci il promotore delle innovazioni tecniche novecentesche: «per opera sua si riunirono la tradizione e la riforma, la sostanza atavica e la libera modernità; si costruì un mezzo, uno strumento di poesia, che fosse consono alla espressione del suo pensiero».<sup>104</sup>

Alla tematica relativistica De Maria aveva dedicato il saggio *La mia estetica. (Della relatività e dell'individualismo artistico)*,<sup>105</sup> naturale epilogo dei due saggi precedenti. L'autore non mirava ad annullare le leggi dell'arte, come i futuristi auspicavano che avvenisse secondo i dettami del loro paroliberoismo, ma intende sostenere quel principio in base al quale ogni regola è valida relativamente ad un dato artista, stato d'animo o circostanza. Ogni "maniera" matura attraverso l'interiorità del singolo artista:

---

<sup>102</sup> L'antologia *I poeti futuristi* (edizioni di «Poesia», 1912) documentava la prima stagione poetica futurista, quella coincidente con la pratica verslibrista – e quindi con l'alternanza di versi tradizionali e inusuali – , superata dalla successiva elaborazione del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, che teorizzava, invece, la poetica ben più estremista delle parole in libertà.

<sup>103</sup> G. P. Lucini, Risposta a AA. VV., *Enquête internazionale*, cit., p.118.

<sup>104</sup> G.P. Lucini, *Ragion poetica*, cit., p.493. La critica di De Maria si rivolgeva ai carducciani perché riproponevano pedissequamente dei moduli senza aggiungervi nulla di personale, rendendo così riflesso un ritmo individuale, quando l'operazione da compiere era quella inversa. Per la medesima ragione lo stesso Pascoli negava la possibilità di una ripetizione dei metri barbari e dell'assunzione di questi a nuovo canone poetico. L'autore romagnolo al contrario riteneva che essi dovessero essere contrassegnati dalla definizione di «carducciani», in modo da limitare la loro sfera di applicazione «a lui solo, e cessare in lui». (G. Pascoli, *A Giuseppe Chiarini*, in *Opere*, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1994, vol. II, p. 1980.

<sup>105</sup> F. De Maria, *La mia estetica. (Della relatività e dell'individualismo artistico)*, cit.

Io sentivo [...] di avere una mia parola su ogni fatto, su ogni forma, su ogni sensazione che entrava nel campo della mia conoscenza ma mi pareva che se l'avessi detto in altro modo non sarebbe stata più mia: se io l'avessi alterata, mutata con regole altrui, mi sarei falsato. [...] Penso che quando si abbia il cervello aperto da l'abitudine di riflettere, è sempre meglio trovare da noi stessi, in noi e attorno a noi quelle cose che i pedagoghi ci potrebbero propinare. Così soltanto noi possiamo adattare a la nostra natura e farcele proprie come sangue, come muscoli, come nervi.<sup>106</sup>

Emerge nettamente, da queste affermazioni, la necessità di una precisa rispondenza tra poesia e poeta: il componimento deve risultare come l'espressione diretta del palpito da cui è stato generato. L'intolleranza verso quel genere di poesia che falsa l'individualità artistica con l'imposizione di schemi, che coartano la libera produzione poetica per favorirne una "in serie", "guidata", porta De Maria alla tenace difesa di una "maniera" lirica che rifletta il proprio mondo, la propria "leggenda della vita". Nell'era delle macchine e della produzione a catena, De Maria si batte affinché almeno la poesia, e quindi l'interiorità dell'individuo, venga tutelata dalla diffusa tendenza all'omologazione. Anche una ripresa acritica del classicismo porterebbe con sé il rischio di un appiattimento culturale.

Significativa è la scelta del termine "leggenda" per il titolo della raccolta del 1909,<sup>107</sup> introdotta da *La mia estetica*. In questa «chiacchierata d'introduzione»<sup>108</sup> l'autore, per il quale nulla è universale, fuorché l'esistenza e l'universo stesso, sostiene, in consonanza con il contemporaneo sviluppo del pensiero relativistico diltheiano che anche «l'avvenimento, la storia» rientra nel campo della relatività, dal momento che si tratta di un «fattore esterno [che] è assoluto in sé, fuori di noi, ma rispetto a ciascuno di noi è relativo, è uno per ognuno di noi» che lo percepirà a modo suo e lo immaginerà con «particolari [...] che non saranno mai precisamente tali quali furono».<sup>109</sup> Lo stesso Dilthey, presupponendo che fosse esclusivamente il soggetto a occuparsi della definizione della verità, identificava la storia nella storiografia, votata alla selezione dei dati, alla messa in luce di alcune angolature interpretative.

---

<sup>106</sup> *Ivi*, p.11.

<sup>107</sup> F. De Maria, *La leggenda della vita*, cit.

<sup>108</sup> *Ivi*, p.1.

<sup>109</sup> F. De Maria, *La mia estetica. (Della relatività e dell'individualismo artistico)*, cit., p.4.



Da qui l'equiparazione demariana della storia alla leggenda, entrambe accomunate dall'incertezza, dalla relatività degli eventi:

Tutto quello che ogni uomo sa, ha appreso, ha pensato, ha sentito, dice e narra, è sempre leggenda, è circondato da una nebulosità più o meno vaga e variabile, poiché è l'assoluto visto attraverso il relativo, è il fatto - ch'è fuori di lui, fuori di tutti, inesistente quindi- che prende forma e sostanza nel suo intelletto, nella sua anima, nelle sue parole [...]. Leggenda per lui stesso, anche: perché dopo la variabilità delle impressioni c'è la variabilità dei ricordi di queste impressioni stesse, che viene così ad alterare due volte il fatto[...].<sup>110</sup>

Il siciliano era convinto che ogni individuo avesse, più che una propria storia, una propria leggenda della vita trasposta, da alcuni, in arte, cioè in un'espressione tangibile, in un messaggio tale da coinvolgere e interessare altri individui. Assegnando alla raccolta del 1909 il titolo di *La leggenda della vita*, De Maria ribadiva la piena corrispondenza tra sé e la propria arte.

La difesa dell'individualismo artistico è portata avanti in *Alla maniera di Federico De Maria*:<sup>111</sup>

Tu credi che la mia vita  
sia quella che vedi per via,  
a casa, in bottega, al caffè?  
Tu credi che io sia

colui che per qualche amico  
si chiama "Federico",  
o per certa gente sensibile  
"quell'antipatico di de Maria?"  
Che cosa conosci di me?  
Il mio viso che pare  
modellato da un colpo d'artiglio  
un poco ironico, un poco  
feroce; la mia bocca serrata  
allo sforzo perenne di spingermi  
innanzi; il naso fiutante  
l'ostacolo occulto; la fronte  
levigata dal vento  
dell'eterna impossibilità?  
Conosci i miei occhi in cui luccica  
un lumicino ed un'ansia di sole?

---

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> F. De Maria, *Alla maniera di Federico De Maria*, dal *Diario degli amori e della noia (1902-1914)*, ne *La Ritornata*, cit., p. 114. Presumibilmente il componimento fu scritto dopo il 1909, anno di pubblicazione de *La mia estetica. (Della relatività e dell'individualismo artistico)* e de *La leggenda della vita*. Questo spiegherebbe perché fu pubblicato ne *La Ritornata*, successiva raccolta del '32, anziché in quella del 1909, alla quale è idealmente legato.

Oppure le mie parole  
false spesso, che m'avete voi  
costretto a falsificare ogni giorno?  
Il mio "ora" che non sia il "poi"?

Ma no, tu sei dotto, tu sei  
l'onnisciente: tu penetri, sai,  
determini il vero.  
Tu mi guardi con quel tuo sussiego  
da lungimirante, sicuro  
d'enumerare i miei  
palpiti, di scrutare il mio pensiero.  
[...]  
Tu puoi, dici, guardare più in fondo?

Ma dove? in dieci secoli di secoli  
tu m'ài costruito su quella  
che chiami anima, un'immane,  
una gelida montagna d'assiomi,  
m'ài strizzato le cervella  
tra le maglie delle tue vane  
leggi, m'ài lapidato di nomi,  
abbrutendomi del tuo sapere  
mostruoso, ciliziandomi  
di tormentoso piacere.  
Tu m'ài fatto ebbro, che corro  
barcollando senza meta;  
paventando il mio destino di poeta  
folle, m'ài fatto sapiente  
idiota, m'ài imbottito del tuo *tutto*  
chè niente!

Eccomi, dunque, schiacciato  
dall'infelicità multinome  
che fu tuo stolido dono.  
E vuoi sapere chi sono?  
Svuotami tutto, se ne ài  
potere, ridammi il mio cuore  
di bimbo, il mio lieve cervello  
di bruto, fa che dalla mia  
corteccia scoppino gemme  
come in un arboscello;  
lasciami inerte e divino  
sotto le stelle, sorelle  
mie...  
E sarà quello il mio vero destino.<sup>112</sup>

Negli ottantatre versi anisosillabici, strutturati in cinque sezioni anisostrofiche (4+20+29+16+14) e polimetriche, spicca il ricorso alla rima o all'assonanza, che invece il verso libero notoriamente aboliva. Tuttavia va chiarita la funzione provocatoria delle componenti che rimandano alla tradizione. Solo un esempio: canzonatoria suona nella quarta strofa, la presenza di uno schema ritmico elaborato sull'alternanza di rima e non-

---

<sup>112</sup> *Ivi*, vv. 1-31, 53-83.

rima e sul susseguirsi di rime ripetute, incatenate, bacciate e alternate, secondo il seguente schema: x, abC, abc, dcd, x, ee, fXf.

Ci pare verificata, dunque, la conformità versolibera della lirica ai tre punti fissati da Mengaldo, menzionati sopra.<sup>113</sup>

Il componimento è introdotto da una serie di domande retoriche rivolte al «dotto», all'«onnisciente»,<sup>114</sup> a colui che è sicuro di poter «enumerare i miei/ palpiti, di scrutare il mio pensiero».<sup>115</sup> L'illusorietà di tale convinzione e il carattere polemico dell'intera lirica sono messi in risalto dall'incipit «tu credi»,<sup>116</sup> riproposto in anafora, al quarto verso. Il componimento è, infatti, animato da concetti oppositivi e, per prima, va notata l'antitesi tra i verbi «credi» e «conosci»: <sup>117</sup> il sapiente crede che attraverso lo studio possa penetrare l'individuo e il mistero che lo riguarda, tuttavia tale convincimento è falso. Il dotto può solo conoscere i caratteri fisici dell'individuo, sebbene anche l'esteriorità celi un *quid* di invisibile: la bocca dell'uomo-De Maria, per esempio, è «serrata/ allo sforzo perenne di spinger[lo]/ innanzi»;<sup>118</sup> il naso è sempre pronto a fiutare «l'ostacolo occulto»;<sup>119</sup> la fronte è «levigata dal vento/ dell'eterna impossibilità»;<sup>120</sup> nei suoi occhi «luccica/ un lumicino ed un'ansia di sole».<sup>121</sup> L'acme di questa climax ascendente è riservata alle parole del poeta - «false spesso, che m'avete voi/ costretto a falsificare ogni giorno» - ,<sup>122</sup> prive, pertanto, di attendibilità, - «il mio "ora" che non sia il "poi"» - .<sup>123</sup> Alta risuona, a questo punto, la polemica contro i maestri di classicismo che, con l'imposizione di regole fisse, determinano uno slittamento di piani tra forma e sentimento. Veicolata da schemi artificiosi, anche la parola risulterà artefatta e freddamente calcolata, quindi distorta dal suo originario significato: l'approdo alla conoscenza è, perciò, solo illusorio.

All'antinomia «credi»-«conosci» è legata un'altra antitesi, quella tra i pronomi personali «tu» ed «io» e tra gli aggettivi possessivi «tuo» e «mio». Al «tu»<sup>124</sup> è riservata la sfera del credere, del sapere relativo, solo l'«io»<sup>125</sup> ha

---

<sup>113</sup> Cfr. p. 88 del presente studio.

<sup>114</sup> *Ivi*, vv.25-26.

<sup>115</sup> *Ivi*, vv.30-31.

<sup>116</sup> *Ivi*, vv.1, 4.

<sup>117</sup> *Ivi*, vv.9, 19, 32.

<sup>118</sup> *Ivi*, vv.13-15.

<sup>119</sup> *Ivi*, v.16.

<sup>120</sup> *Ivi*, vv.17-18.

<sup>121</sup> *Ivi*, vv.19-20.

<sup>122</sup> *Ivi*, vv.22-23.

<sup>123</sup> *Ivi*, v.24.

<sup>124</sup> *Ivi*, vv.1, 4, 25, 26, 28, 47, 53, 55, 64.

piena e reale cognizione di sé, dell'ambito che riguarda il «mio»,<sup>126</sup> che il «tuo»<sup>127</sup> ha cercato, invano, di violare. I tentativi del dotto di penetrare l'interiorità dell'individuo con «coltello/cinico»<sup>128</sup> ed una «sonda/che inesorabile fruga/ ogni angolo oscuro/ della materia»<sup>129</sup> portano unicamente alla possibilità di un esame scientifico della «macchina umana»<sup>130</sup> e delle sue «Glandule, fibre, epiteli.../robaccia molle che pute/di cloaca».<sup>131</sup> L'argomentazione dal sentore chirurgico illumina il senso della distinzione demariana tra termini propri e impropri e dà forza ai tentativi di demolire la contrapposizione ricorrente ma errata, tra parole eleganti e volgari. Spicca nel discorso la stoccata polemica contro il positivismo dei versi 32-52:

Conoscimi, dunque: io non nego  
nulla di me al tuo coltello  
cinico, alla tua sonda  
che inesorabile fruga  
ogni angolo oscuro  
della materia: Che trovi?  
Glandule, fibre, epiteli...  
Robaccia molle che pute  
di cloaca... Taglia, uno a uno,  
i labili veli  
di questa macchina umana  
che ti meraviglia  
perché fa il chilo, cammina,  
balbetta, s'accoppia con gioia,  
partorisce con stento...  
Dove tu vedi il portento,  
io trovo la monotonia  
della fungaia che sempre somiglia  
a se stessa, ripetendosi nel mondo  
miliardi di volte, che eguale  
rinasce per quanto muoia.

Fallimentare, nello studio della psiche umana, si rivela anche il contributo della filosofia che quale unico risultato, produce «un'immane,/una gelida montagna di assiomi».<sup>132</sup> De Maria si ritiene

---

<sup>125</sup> *Ivi*, vv.4, 32, 48.

<sup>126</sup> *Ivi*, vv.1, 10, 13, 19, 21, 24, 30, 31, 66, 75, 76, 77, 82, 83.

<sup>127</sup> *Ivi*, vv.33, 34, 68, 72.

<sup>128</sup> *Ivi*, vv.33-34.

<sup>129</sup> *Ivi*, vv.34-37.

<sup>130</sup> *Ivi*, v.42.

<sup>131</sup> *Ivi*, vv.38-40.

<sup>132</sup> *Ivi*, vv.56-57.

abbruttito da un «sapere mostruoso» siffatto<sup>133</sup> e traspone il proprio disagio nelle espressioni ossimoriche «ciliziandomi/di tormentoso piacere»,<sup>134</sup> «sapiente/idiota»,<sup>135</sup> «tutto/ch'e' niente»,<sup>136</sup> rafforzate, soprattutto negli ultimi due casi, dall'enjambement. Il contrasto insito nel significato di tali locuzioni è utile a lumeggiare il paradosso che De Maria tenta di disvelare. Il poeta può scandagliare la propria interiorità e tradurla in concretezza attraverso la propria opera, solo trovando da sé, in sé, attorno a sé i modi per esprimere, nel modo più semplice e naturale, i propri sentimenti, discostandosi da «i vecchi metodi pedagogici» che impartiscono di «studiare molti libri ed imparare a ripetere quel che essi dicono». <sup>137</sup> Ne consegue il paradosso di un sapere falso, superficiale, di una conoscenza che si capovolge in profonda ignoranza, di un «tutto,/ch'è niente»,<sup>138</sup> trasmesso come uno «stolido dono»<sup>139</sup> dal maestro. Il susseguirsi implacabile degli ossimori riferiti alla coazione ad apprendere un sapere ridotto a un cumulo di vuote nozioni, rende il senso doloroso di un' «infelicità multinome»<sup>140</sup> dalla quale il poeta si sente «schiacciato»,<sup>141</sup> dopo essere stato «lapidato di nomi»,<sup>142</sup> come si legge al verso 60.

La capacità di ritrarre l'essenza dell'individuo presuppone la genuinità propria del bimbo o dell'ignorante, «ridammi il mio cuore/di bimbo, il mio lieve cervello/di bruto». <sup>143</sup> Spicca, allora, l'antitesi tra «il sapiente/idiota»,<sup>144</sup> legato a un falso sapere, privo com'è dell'umiltà del socratico “dotto ignorante”, e «il bruto»,<sup>145</sup> la cui assenza di sapere costituisce il presupposto per avviare un proficuo processo di apprendimento. Il poeta aspira, dunque, a rinnovarsi nella speranza che da sé, dalla propria «corteccia»<sup>146</sup> possano ancora scoppiare

---

<sup>133</sup> *Ivi*, vv.61-62.

<sup>134</sup> *Ivi*, vv.62-63.

<sup>135</sup> *Ivi*, vv.67-68. Il sintagma ricorda l'altrettanto ossimorica «sapienza insana» di Boito in *Lezione d'anatomia*. (A. Boito, *Lezione d'anatomia*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 29, vv.27)

<sup>136</sup> *Ivi*, vv.68-69.

<sup>137</sup> F. De Maria, *La mia estetica*, ne *La Ritornata*, cit., p.11.

<sup>138</sup> F. De Maria, *Alla maniera di Federico De Maria*, dal *Diario degli amori e della noia(1902-1914)*, ne *La Ritornata*, cit., p. 114. vv.68-69.

<sup>139</sup> *Ivi*, v.72.

<sup>140</sup> *Ivi*, v.71.

<sup>141</sup> *Ivi*, v.70.

<sup>142</sup> *Ivi*, v.60.

<sup>143</sup> *Ivi*, vv.75-77.

<sup>144</sup> *Ivi*, vv.67-68.

<sup>145</sup> *Ivi*, v.77.

<sup>146</sup> *Ivi*, v.78.

«gemme/come in un arboscello»,<sup>147</sup> metafora di palingenesi e di rinascita ad una nuova primavera di conoscenza. Egli chiede, pertanto, di essere lasciato immobile, «sotto le stelle sorelle»,<sup>148</sup> in attesa di raggiungere una sintonia col Tutto, con l'Assoluto, e riceverne la divina linfa da trasfondere nella propria poesia, resa pura, essenziale da un contatto naturale e dalla consonanza col pulsare della vita cosmica.

Questa è “la maniera di Federico De Maria”, contrassegnata dall'autonomia e dal distacco da qualsiasi accademia, posizione rivendicata dalla firma che il componimento reca ai vv.6-8: «Tu credi che io sia/colui che per qualche amico/si chiama”Federico”,/o per certa gente sensibile/ “quell’antipatico di De Maria”?». <sup>149</sup>

## II.2- La poetica si fa verso

---

### II.2. 1)- Prime sperimentazioni:

#### *Voci -Poema della Natura e Canzoni Rosse*

Per comprendere pienamente gli esiti più maturi della lirica demariana, giova partire da un esame degli esordi e della fase intermedia della sua produzione poetica.

Si tenga inoltre conto che, data l'esiguità degli studi critici sul poeta siciliano, si darà ampio spazio alla lettura dei testi poetici, nel tentativo di coglierne la complessità del messaggio e a sostegno delle tesi avanzate.

Prima raccolta demariana giovanile, *Voci -Poema della Natura*<sup>150</sup> venne pubblicata nel 1903, anno di significative svolte per la letteratura italiana, se si considera che contemporaneamente vennero dati alle stampe da un lato i *Canti di Castelvecchio* e i primi tre libri delle *Laudi dannunziane*, dall'altro la raccolte d'esordio di Govoni e,

---

<sup>147</sup> *Ivi*, vv.78-79.

<sup>148</sup> *Ivi*, v.82.

<sup>149</sup> *Ivi*, vv.4-8.

<sup>150</sup> F. De Maria, *Voci – Poema della Natura*, Palermo-Roma, Sandron, 1903.

successivamente, di Corazzini<sup>151</sup> che stabilirono un clima alternativo al dominante Simbolismo decadente.

Alcuni componimenti della silloge demariana quali *La battaglia del mare*, *La Tempesta* e *La canzone dell'usignolo* risalgono già al 1901.<sup>152</sup>

L'anticipazione metroliberista di questi versi è sottolineata da De Maria nel saggio esaminato e nel '54 viene sostenuta da Francesco Pedrina che asserisce: «già a sedici anni, prima che uscissero le *Laudi* dannunziane, Federico De Maria dava uno spontaneissimo e ancor oggi mirabile esempio di metro libero nel *Canto dell'usignolo* (1901)».<sup>153</sup>

E qualche anno prima, nel '51, già Francesco Biondolillo sostiene:

Per essere precisi sulla priorità del Nostro, in fatto di metri liberi italiani modernamente intesi [...], è bene ricordare che i primi saggi del De Maria nella novissima metrica – e cioè *La canzone dell'usignolo*, *La Tempesta* e *La battaglia del mare* – furono da lui letti agli amici tra il settembre e il novembre 1901 e pubblicati in riviste pochissimo tempo dopo.<sup>154</sup>

Tuttavia appaiono estreme sia le affermazioni di Pedrina, sia, vedremo, quelle di Capuana: il primo negava qualsiasi influenza pascoliana sulla poesia demariana, «non tubò con Giovannino»<sup>155</sup>, il secondo, addirittura, faceva del De Maria un precursore del poeta romagnolo («Il tentativo quasi onomatopeico de *La canzone dell'usignolo* ha preceduto i gridi, i trilli, i zirli, i sibili di cui oggi usa e abusa un gran poeta: il Pascoli»)<sup>156</sup>. Lo studio dei componimenti chiarirà la nostra riserva a questo proposito.

---

<sup>151</sup> Il fondo topografico Federico De Maria, presso la Biblioteca comunale di Palermo, include testi sia di Govoni che di Corazzini. Tra l'altro l'amico fraterno di De Maria, il trapanese Tito Marrone, trasferitosi a Roma nel 1900, si era avvicinato alla cerchia di Sergio Corazzini e si preoccupava di tenere costantemente aggiornato il palermitano.

<sup>152</sup> *La Canzone dell'Usignolo* fu pubblicata già nel maggio 1901, come si evince dal saggio demariano *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit. Nel saggio non viene, però, specificato in quale rivista era stato pubblicato il componimento nel 1901, successivamente inserito in F. De Maria, *Voci*, cit. *La Tempesta* e *La Battaglia del mare* hanno avuto la stessa sorte del precedente: pubblicati, tra il 1901 ed il 1902, in vari riviste, come attesta il suddetto saggio, confluirono, insieme a *La Canzone dell'Usignolo*, in *Voci*.

<sup>153</sup> F. Pedrina, *op. cit.*, p.1. In realtà, nel 1901, Federico De Maria aveva diciotto anni. Diffuso è infatti, tra i critici, l'errore relativo all'anno di nascita del De Maria: molti, tra i quali anche Pedrina, posticipano la nascita del poeta siciliano al 1885. Ma vari documenti come il passaporto, conservato presso la "Biblioteca Comunale di Palermo", alla segnatura 5Qq D 2218, dimostrano che l'anno esatto è il 1883. Dunque, quando Pedrina parla dei sedici anni di De Maria deve tenersi presente questo errore.

<sup>154</sup> F. Biondolillo, *op. cit.*, p.35, nota 2.

<sup>155</sup> F. Pedrina, *op. cit.*, p.1.

<sup>156</sup> L. Capuana, in F. Biondolillo, *op. cit.*, p.35, nota 2. Causa la difficoltà nel reperimento del testo che riporta il giudizio critico di Capuana, citiamo da Biondolillo.

Bomba, rimbomba  
lugubre il tuono  
lontano, in suono  
cupo.... poi piano  
s'estingue.... cessa

-Son Io, Io che m'avanzo, la Tempesta!  
l'aere a la gran ridda già s'appresta:

Un gocciolone cade  
indi altre gocce, rade.

La piova incalza; il vento  
sbuffa improvvisamente  
su la campagna: svetta  
gli alberi, sfronda fruscia  
con un fruscio lunghissimo.  
La piova incalza, cigola,  
scende sciacquando, scivola  
sul liscio fogliame.  
Bomba, rimbomba il tuono,  
lontan, brontola cupo....  
Il vento impetuoso  
ulula come un lupo,  
ulula stride fischia  
schianta le rame  
le atterra e sbalza  
e squassa.... brontolii  
urlii, cigolii, stridii....  
Fra la nebbia è spirato  
Il Ciel.... Lugubre il tuono  
corre dovunque in suono  
roco ed interminabile;  
empie la terra e l'aere scoppiando  
bombando rimbombando  
tremendo furibondo  
cupo terribile....

Io sono la Tempesta!.... Uomo, chi sei?

*La Tempesta* è dedicata «A Gino Marinuzzi, artefice di suoni»,<sup>157</sup> primo indizio della grande sonorità dei versi presi in esame. Già nel titolo, la poesia del De Maria ne richiama una pascoliana, *Temporale*,<sup>158</sup> inserita, com'è risaputo, nella raccolta *Myricae* che fu pubblicata in cinque edizioni - la prima del 1891, la quinta e definitiva nel 1900 - tutte

---

<sup>157</sup> F. De Maria, *La Tempesta*, in *Voci*, cit., p.37. G. Marinuzzi fu un musicista e direttore d'orchestra vissuto a Palermo tra il 1882 e il 1945.

<sup>158</sup> G. Pascoli, *Temporale*, *Myricae*, in *Poesie*, Milano, Mondadori, 1919.



precedenti il 1901 e, quindi, l'opera del poeta siciliano. L'affinità tra i due componimenti non è limitata al titolo ma è resa più evidente dall'incipit. L'onomatopeico «bubolio lontano»,<sup>159</sup> attraverso il quale Pascoli intende riprodurre il boato del tuono, riecheggia nei cinque quinari iniziali di *La Tempesta*: «Bomba, rimbomba/ lugubre il tuono/ lontano, in suono/ cupo ... poi piano/ s'estingue ... cessa ...».<sup>160</sup> Notevole è, qui, la scala tonale che rifà il rombo fragoroso del tuono e il suo lento affievolirsi: la prevalenza, nei primi tre versi, di consonanti dal suono duro (*b, p, m, n, g* e *c* gutturali, *t*), associate a vocali di timbro chiuso e scuro (*u, o*), lascia il posto, nei seguenti due versi, a tonalità più tenui (*i, e, s, ss*) che rendono con efficacia il progressivo esaurirsi del fragore del tuono fino a spegnersi nel silenzio.

Nell'intero componimento la ricchezza delle sperimentazioni onomatopeiche, legate al mondo della natura, attesta la vicinanza alla poesia pascoliana: l'arrivo della pioggia è reso dalle consonanti gutturali *g, c, cc*, ai settenari 8-9 «Un gocciolone cade,/indi altre gocce rade»,<sup>161</sup> mentre l'allitterazione su base *sc*, che si rincorre nei versi 16-17 («scende sciacquando, scivola/ sul liscio fogliame»),<sup>162</sup> indica il passaggio ad una pioggia scrosciante che si rovescia in copiosi rivoli e il lemma «scivola» ne potenzia in chiave semantica l'effetto. La violenza del vento è suggerita dal processo sonoro dei gruppi consonantici fricativi labiodentali e sibilanti *ff, fr, sfr, ss, sv*, ai versi 10-14 «il vento/ sbuffa improvvisamente/ su la campagna: svetta/ gli alberi, sfronda, fruscia/ con un fruscio lunghissimo»<sup>163</sup> e accentuata dalla ripetizione fonosimbolica «[...] fruscia/ con un fruscio [...]». Successivamente il poeta riproduce il fragore del vento, comparandolo, attraverso una vistosa anafora onomatopeica, a un lupo che «ulula».<sup>164</sup>

Le onomatopee «bomba, rimbomba», del verso 1 si ripropongono a metà del componimento<sup>165</sup> rafforzati dall'accostamento al verbo «brontola» e, nuovamente, all'aggettivo «cupo», che valgono ad amplificare il suono del tuono. La riproposizione al gerundio dei suddetti verbi, nella parte

---

<sup>159</sup> *Ivi*, v.1.

<sup>160</sup> F. De Maria, *La Tempesta*, in *Voci*, cit., p.37, vv.1-5.

<sup>161</sup> *Ivi*, vv.8-9.

<sup>162</sup> *Ivi*, vv.16-17.

<sup>163</sup> *Ivi*, vv.10-14.

<sup>164</sup> Cfr. *Ivi*, vv.21-22.

<sup>165</sup> *Ivi*, v.18.

finale,<sup>166</sup> crea un ritmo cadenzato all'interno dei trentacinque versi in cui è strutturata la lirica; l'uso inoltre del gerundio permette alle due forme verbali di estendersi all'intero spazio del verso dominandolo, e sottolinea il carattere minaccioso degli elementi della natura, fonicamente riprodotti.

La personificazione della tempesta, resa attraverso le maiuscole «Son Io, Io che m'avanzo, la Tempesta!»,<sup>167</sup> «Io sono la Tempesta!...Uomo chi sei?»,<sup>168</sup> sottolinea il potere indiscusso della Natura sicura di vincere la sfida lanciata all'uomo, il cui destino è quello di soccombere di fronte alla furia scatenata dalle sue forze.

All'essere umano inerme, fragile, impotente de *La Tempesta* si contrappone, in posteriori poesie, futuriste per molti aspetti - *La canzone della vela*,<sup>169</sup> *Il volo*, *Gli abissi azzurri*,<sup>170</sup> *Al vento*<sup>171</sup> -, un uomo che, non solo doma tali forze, ma le supera, servendosi per i propri fini:

impeto che mi venti in faccia con ululi acuti  
e mi mordi col tuo tramontano gelo  
disvelli case, schianta alberi, incalza  
onde, infrangibili alpi, rombando  
sonoramente nella cristallina campagna del cielo;  
ma un grido ognor vittorioso innalza  
l'anima mia che pure ha domato la tua cieca possa!<sup>172</sup>

La medesima esultanza avrebbe governato l'urlo di *Vittoria!* del futurista Giuseppe Carrieri, per il quale l'uomo novecentesco diventava dominatore della potenza della Natura:

Tu sfida la tempesta  
con la tempesta che ti rugge in cuore,  
fa tuonar la tua voce come una cannonata  
e disperdi la bruma  
che fuma e nereggià sull'anime!<sup>173</sup>

---

<sup>166</sup> Cfr. *Ivi*, v.32.

<sup>167</sup> *Ivi*, v.6.

<sup>168</sup> *Ivi*, v.35.

<sup>169</sup> F. De Maria, *La canzone della vela*, in *Interludio classico*, cit.

<sup>170</sup> F. De Maria, *Il volo*, *Gli abissi azzurri*, in *La leggenda della vita*, cit., pp.56, 53.

<sup>171</sup> F. De Maria, *Al vento*, nella sezione *Poemi civili(1904-1910)* di *Liriche dei tempi*, cit., p.74.

<sup>172</sup> *Ivi*, vv.38-44.

<sup>173</sup> G. Carrieri, *Vittoria!*, in *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni di «Poesia»,1912, pp.101, vv. 9-13.

Simile a *La tempesta* nel gioco di suoni è *La battaglia del mare*,<sup>174</sup> componimento datato «La notte del 30 novembre 1901»<sup>175</sup> e dedicato ad «A.F.N. Mancuso (Fervaal)».<sup>176</sup>

Come in tutte le poesie di *Voci*, il cui titolo suggerisce la sonorità che le attraversa, ritornava l'attenzione per la simbologia dei suoni, mirante a una rappresentazione evocativa dello scenario che il poeta voleva ricreare al suo lettore: tutti i 60 versi sono percorsi da tonalità aspre, vicine ai suoni del mare in tempesta che la lirica riproduceva attraverso la profusione di consonanti *c, t, r* e di gruppi consonantici duri, di suoni gutturali e di rotacismi *tr, ch, rr, zz, br, gg, sfr, spr, cch, scr*. L'intento di dare «voce» al «popolo che abbiamo,/ invisibile attorno a noi»<sup>177</sup> costituiva il *leitmotiv* della silloge, come sintetizzato dai seguenti versi:

Come vive, confusa  
al colore del Mar, nella turchina  
onda la cristallina  
invisibile e opalea medusa,

Io nell'aria sento  
altri esseri più occulti e senza forme,  
sento un popolo enorme  
confuso all'impalpabile elemento.

[...]

La loro voce è il tuono  
Che rimbomba, è l'urlo cupo del vento,  
è il gorgoglio d'argento  
del ruscello, è il fruscio dell'erbe, è il suono

vario delle foreste  
lo stormire degli alberi, il ruggito  
del Mare, è l'infinito  
grido del Cielo che versa la tempesta.<sup>178</sup>

L'attenzione alle valenze semantiche dei suoni affiorava già ne *La Canzone dell'usignolo*,<sup>179</sup> del febbraio 1901, che rappresentava una prova

---

<sup>174</sup> F. De Maria, *La battaglia del mare*, in *Voci*, cit., p.25.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> *Ibidem*. Filippo Niccolò Mancuso (Fervaal) è l'autore di una commedia lirica in tre atti, *Barberini*, che fu rappresentata, per la prima volta, al Teatro Massimo di Palermo il 5-5-1903 e che fu musicata e diretta da Gino Marinuzzi.

<sup>177</sup> F. De Maria, *Gli invisibili*, in *Voci*, cit., p.45, vv.13, 9-10.

<sup>178</sup> *Ivi*, vv. 1-8, 13-20.

di mimesi fonica: non si può parlare ancora di vero e proprio linguaggio onomatopeico come quello de *La Tempesta* e de *La battaglia del mare*, ma in questa lirica «il tentativo quasi onomatopeico»<sup>180</sup> di riprodurre il verso ripetitivo del canto notturno dell'usignolo, al quale il poeta cedeva la parola, era realizzato, oltre che attraverso il ricorso alla rima, soprattutto tramite lo sgranarsi anaforico delle parole<sup>181</sup> - «Salute, o Luna, salute salute!»; «Viva, viva, viva, viva!»; «i canti miei, /i canti miei, i canti miei, /perché tu me la chiami, /perché tu pure, tu pure m'ami!»; «Cara, ove sei?/Cara ove sei?/ Vieni ai baci miei, /ai baci miei, ai baci miei»; «Ridono in cielo: /ridono...ridono...ridono in cielo, /ed io ... io ... io ... io ... io ...»; «Vieni vieni vieni vieni!»; «Vieni al cor mio/ al cor mio ... mio ... mio ... mio ... mio ...»<sup>182</sup> e, meno frequentemente, attraverso l'omoteleuto, che riproduce le piccole modulazioni del canto («Tremo, fremo, temo, gemo»; «[...] t'amo/ti chiamo, ti chiamo ti bramo»)<sup>183</sup>. L'ossessivo martellare anaforico traduce inoltre la frenesia dell'amante per la lunga separazione dall'amata e l'euforia per il pregustato prossimo incontro. Non sfugge anche in questa poesia l'influenza del Pascoli, ma è evidente la distanza tra gli esperimenti fonici della lirica demariana e l'antecedente «chiù ...»<sup>184</sup> pascoliano. Il componimento esaminato è, invece, straordinariamente vicino ad un altro, presente nei *Canti di Castelvecchio*. Ne *Il fringuello cieco* il poeta romagnolo realizzava la medesima «frantumazione tautologica» e «estenuazione sillabica»<sup>185</sup> del componimento sopra esaminato: «e cantava già l'usignolo:/ - Addio, addio, dio dio dio dio ... -/ [...] / Poi cantava gracile e blando:/ - Anch'io anch'io chio chio chio chio...»<sup>186</sup>.

Nonostante la tematica della lirica riconduca al consueto canto d'amore ispirato dal chiaro di luna, *La canzone dell'usignolo* realizza una

<sup>179</sup> F. De Maria, *La canzone dell'usignolo*, in *Voci*, cit., p.55.

<sup>180</sup> L. Capuana, in F. Biondolillo, *op. cit.*, p.35, nota 2.

<sup>181</sup> Probabilmente De Maria aveva presente il modello semiritmico di Capuana anch'esso reso peculiare dal principio della ripetizione per anafora di vocaboli o di sintagmi.

<sup>182</sup> F. De Maria, *La canzone dell'usignolo*, in *Voci*, cit., p.55, vv.1, 7, 11-18, 20-22, 44-45.

<sup>183</sup> *Ivi*, vv.33, 40-41.

<sup>184</sup> G. Pascoli, *L'assiuolo, Myricae*, in *Poesie*, cit., p. 372.

<sup>185</sup> C. Ossola, Introduzione a *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, p. LV.

<sup>186</sup> G. Pascoli, *Il fringuello cieco*, in *Poesie - Canti di Castelvecchio*, cit., p. 744. Come già puntualizzato, *La canzone dell'usignolo* fu pubblicata nel 1901, prima di essere inserita nella raccolta del 1903. È probabile che anche la lirica pascoliana sia stata diffusa su varie riviste dell'epoca, anticipatamente alla successiva pubblicazione nei *Canti di Castelvecchio* (1903). In questo caso è difficile, allora, stabilire la priorità dell'una sull'altra, tuttavia riteniamo più probabile che fu il Pascoli ad agire da modello. D'altronde ne abbiamo già abbondantemente analizzato l'influenza sul siciliano.

coraggiosa innovazione ad un tempo metrica, come primo saggio demariano in versi liberi, e retorica, se ne si considerano i tentativi in direzione fonosimbolica.

Questi primi tre componimenti possono assumersi come il risultato del tirocinio poetico del diciottenne Federico. Oltre alle palesi suggestioni pascoliane, dalle quali tuttavia si rivendicava una certa autonomia ritmica,<sup>187</sup> la prima antologia del siciliano costituiva una seppur acerba applicazione della teoria rovaniana delle tre arti.<sup>188</sup> La matrice simbolista non ostacolava lo sviluppo di motivi d'avanguardia che, al contrario, ne rivelavano la spontanea prosecuzione, come si è già detto.<sup>189</sup>

Le poesie *Il Fabbro*<sup>190</sup> e *La Canzone Nuova*<sup>191</sup> introducono rispettivamente *Voci* e *Canzoni Rosse*, le prime due raccolte del siciliano e possono dunque considerarsi i manifesti di questa prima fase poetica resa peculiare dalla costante denuncia anticlassicista.

Nella prima<sup>192</sup> l'autore metteva in evidenza la fatica vigorosa del proprio ruolo di poeta identificandosi con il fabbro, «Io sono il fabbro»,<sup>193</sup> con un'immagine complessiva che ricorda la similitudine istituita dal Carducci tra fabbro e poeta del *Congedo*.<sup>194</sup> Da qui il poeta siciliano sviluppava tutta una serie di similitudini:

E' il mio martello enorme  
il pensier, che con il mio braccio possente  
fo risonar sul metal rovente  
dell'anima, del cuore e delle forme.

E l'universo, che tutto rinserra,  
è la fucina che ha per foce il sole;

---

<sup>187</sup> De Maria infatti predilesse il verso libero fin dal suo esordio poetico, mentre Pascoli, com'è noto, mirò a creare un'alternativa alla netta separazione tra tradizione e innovazione puntando a un rinnovamento interno a forme metriche chiuse. Nella risposta all'*Enquête* di Marinetti il poeta romagnolo affermava: «un verso libero dai mille atteggiamenti, capace coi suoi accavallamenti delle più imprevedibili sorprese ritmiche, l'avevamo e da un pezzo: il verso endecasillabo sciolto. Più in là, con la libertà non andrei, prima di aver sperimentato le migliaia di metri nuovi che noi possiamo edificare sulla base dei vecchi nostri versi [...], più variamente e musicalmente accoppiati e intrecciati.» (G. Pascoli, *A Giuseppe Chiarini*, in *Opere*, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, vol. II, p. 1994)

<sup>188</sup> Cfr. p. 19 del presente studio.

<sup>189</sup> Cfr. paragrafo I.3 della presente ricerca.

<sup>190</sup> F. De Maria, *Il Fabbro*, ne *Il Proemio* di *Voci*, cit., p.9.

<sup>191</sup> F. De Maria, *La canzone nuova*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.9.

<sup>192</sup> La lirica *Il Fabbro* è costituita da dieci quartine di endecasillabi, legati da rime ora incrociate ora alternate. Cfr. p. 81, nota 55 del presente capitolo.

<sup>193</sup> F. De Maria, *Il Fabbro*, ne *Il Proemio* di *Voci*, cit., p.9, v.1.

<sup>194</sup> G. Carducci, *Congedo*, in *Rime Nuove*, (a cura di P.P. Trompeo e G. Salinari), Bologna, Zanichelli, 1965, p. 479.

ivi è mia vasta incudine la terra,  
e le faville son le mie parole.<sup>195</sup>

Il fabbro è l'artigiano che sa modellare un materiale grezzo fino a dargli la forma e la lucentezza desiderata. Il poeta intendeva ispirarsi alle modalità di lavoro della forgiatura, in un primo momento, concentrando l'attenzione su sé stesso: la determinazione dei propri propositi veniva espressa mediante la ripetizione rafforzata dal polisindeto che esalta la fatica del fabbro con il suo caparbio battere il maglio sull'incudine. Alla medesima stregua il poeta attendeva al suo lavoro («E batte e batte e batte orribilmente/ il maglio che riposo mai non ha,/ e foggia il primo e pure il più possente/ magnifico lavor: la volontà»)<sup>196</sup>

La seconda fase del suo impegno lo portava a concentrarsi sull'intera umanità alla quale voleva aprire, artisticamente, la strada del futuro, rompendo gli stereotipi che relegavano l'individuo ad una dimensione anacronistica. L'autore, novello Prometeo, come il mitico eroe, attraverso il "fuoco" del pensiero, apriva all'uomo i nuovi scenari del progresso, a renderlo il dio del domani. Così nella lirica *Ai nemici miei*, appena precedente *Il Fabbro*:

[...] Io sono il Dio  
  
di giovinezza, io sono  
Prometeo che incede con la fiaccola  
in pugno: vi perdono  
le insolenze perché sono il più forte  
  
e non mi giunge il fango  
che mi gittate. Come col mio ferreo  
e saldo braccio infrango  
la vostra massa, infrangerò le porte  
  
del carcere ove splende  
chiusa, la Verità, gemma purissima!  
[...]<sup>197</sup>

Il motivo prometeico sarebbe poi stato sfruttato largamente dai futuristi:

---

<sup>195</sup> *Ivi*, vv.1-8.

<sup>196</sup> *Ivi*, vv. 21-24.

<sup>197</sup> *Ivi*, vv. 8-18.

Il futurismo nella più profonda ideologia marinettiana obbediva ad una doppia postulazione: da una parte, voleva, con romantico empito prometeico, dar l'assalto al firmamento e intronizzare al posto di dio morto l'uomo deificato; dall'altro, con ardore, frenesia, entusiasmo, si tuffava negli aspetti più esterni, effimeri, e vistosi della civiltà tecnologica con l'intento di sbarazzare il campo da tutte le muffe e i vecchiumi.<sup>198</sup>

Nella battaglia, definita ne *Il Fabbro* «santa»,<sup>199</sup> De Maria invoca l'alleanza tra tutti i «figli dell'arte e del pensiero/ nuovo ed eterno»,<sup>200</sup> perché insieme si abbatta «il dio»,<sup>201</sup> il «falso nume»,<sup>202</sup> e si consacrino gli altari a «nuove deità». <sup>203</sup> Il medesimo proposito più tardi sarebbe stato ribadito nel proclama frondista: «Gli dei falsi e bugiardi sono stati adorati abbastanza, è tempo di rovesciarli». <sup>204</sup> Esplicita la metafora riferita polemicamente alle vuote forme adottate dai classicisti.

Fin dalla terza strofa<sup>205</sup> l'autore poneva l'accento sulla distinzione tra fabbro e orafo: «ora io disdegno quel che un di bramai/ lavoro di niello». Si trattava di un nuovo attacco all'arte classica: l'attività dell'orefice si rivolgeva ai pochi che avrebbero potuto possedere il prezioso oggetto del suo lavoro, simbolo, dunque, di un'arte elitaria, di cui solo una minoranza di studiosi avrebbe potuto comprendere gli artifici metrico-retorici e i riferimenti alla tradizione.

*La Canzone Nuova*<sup>206</sup> proseguiva il discorso introdotto dalla lirica della raccolta *Voci* ed era, come quella, una puntuale dichiarazione di poetica.

La base del componimento è costituita dal confronto polemico tra la poesia dei classicisti che, alle soglie di una nuova epoca, si attaccavano ostinatamente alla lirica di accademia, e quella dei novecentisti, dei quali De Maria si faceva portavoce.

Le quattro strofe iniziali sono occupate dall'invettiva contro i «poeti del secolo»,<sup>207</sup> i «cantori delle nebbie e di cipressi»<sup>208</sup> e i «decadenti»,<sup>209</sup>

---

<sup>198</sup> L. De Maria, *F. T. Marinetti. Teoria e invenzione del futurismo*, Milano, Mondadori, 1968, p. XXIX.

<sup>199</sup>F. De Maria, *Il Fabbro*, in *Voci*, v. 32.

<sup>200</sup> *Ivi*, vv.29-30.

<sup>201</sup> *Ivi*, v.28.

<sup>202</sup> *Ivi*, v.35.

<sup>203</sup> *Ivi*, v.36.

<sup>204</sup> A. M. Ruta, «*La Fronda*»: un giornale prefuturista, cit., p.133.

<sup>205</sup> F. De Maria, *Il Fabbro*, ne *Il Proemio di Voci*, cit., p.9, vv.9-12.

<sup>206</sup> F. De Maria, *La canzone nuova*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.9. La lirica è organizzata in quattordici quartine dalla rima incrociata (ABBA).

<sup>207</sup> F. De Maria, *La canzone nuova*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.9, v.1.

artefici di una poesia arida e necrotica, come denota l'aggettivo «incartapecoriti»,<sup>210</sup> riferito ai «petrarcheschi, idilliaci, umanisti»,<sup>211</sup> la similitudine prefuturista con le «mummie»,<sup>212</sup> nonché il successivo riferimento all'antico «Aristarco».<sup>213</sup> Gli attacchi dell'autore si rivolgono sia al piano contenutistico - «voi che non fate un verso [...] / mai senza un cigno azzurro o due paoni / bianchi, senza celesti visioni, / senza cavalle candide annitrenti» -<sup>214</sup> sia soprattutto a quello formale: la metafora che associa il sonetto ad una bestemmia comunica la violenza con cui il poeta aggredisce il *labor limae* dei puristi.

Si devono scorrere i primi sedici versi per trovare la proposizione principale, «io vi saluto»,<sup>215</sup> a partire dalla quale De Maria illustrerà il proprio manifesto poetico e l'incalzante «voi» delle quartine iniziali<sup>216</sup> cederà il posto al pronome di prima persona singolare. Il poeta si presenta, provocatoriamente, come «un buon villano»,<sup>217</sup> incoronato «d'acri fiori / di campo»,<sup>218</sup> che richiamano per contrasto le corone d'alloro classiche; il suo viso «arso»<sup>219</sup> dal sole estivo meridionale, si contrappone al bianco pallore dei «figli del Parnaso bizantino, / clorotici poeti degli inverni».<sup>220</sup> La poesia demariana è, come la pelle del suo autore, arsa, acre, torrida, perché trae la linfa dal contesto spazio-temporale che l'ha generata, senza ricorrere a manierati artifici e a sacri canoni accademici. E' una poesia concreta, quella a cui De Maria tende, metaforicamente rappresentata dai «vermigli»<sup>221</sup> fiori dai colori accesi, dal vigore degli steli eretti e da un raggio del sole siciliano che si contrappone per antitesi al pallore della luna e delle stelle emananti una luce fioca, riflesso di quella solare, dunque artificiale e debole come la poesia dei classicisti.

I versi dell'autore siciliano, nascendo da sensazioni reali, coinvolgono tutti i sensi del lettore in un fondersi di colori, profumi,

---

<sup>208</sup> *Ivi*, v.2.

<sup>209</sup> *Ivi*, v.5.

<sup>210</sup> *Ivi*, v.10.

<sup>211</sup> *Ivi*, v.9.

<sup>212</sup> *Ivi*, v.10.

<sup>213</sup> *Ivi*, v.15.

<sup>214</sup> *Ivi*, vv.5-8.

<sup>215</sup> *Ivi*, v.17.

<sup>216</sup> *Ivi*, vv.1-16.

<sup>217</sup> *Ivi*, v.17.

<sup>218</sup> *Ivi*, vv.18-19.

<sup>219</sup> *Ivi*, v.19.

<sup>220</sup> *Ivi*, vv.45-46.

<sup>221</sup> *Ivi*, v.35. L'espressione richiama i «bei vermigli fior» di *Pianto antico* del Carducci.



suoni riscontrabile poi anche nelle dettagliate descrizioni dei suoi romanzi:

Sol, colori e profumi. Ecco l'azzurro  
carico del mio cielo e del mio mare,  
e il rosso dei tramonti, e delle chiare  
albe ecco l'oro; udite, ecco il sussurro,  
delle spiche ondegianti nella brezza,  
[...]<sup>222</sup>

Il poeta canta la propria vitalità e quella della sua opera attraverso la seguente similitudine:

come un albero forte a la calura  
nei campi dai fiumi aridi percorsi,  
io qui fiorisco e bevo a larghi sorsi  
l'infinito respir della natura.<sup>223</sup>

Dal paragone emerge come la forza della poesia demariana attinga alla compenetrazione dell'uomo con ciò che lo circonda. De Maria mostra una certa affezione per la simbologia dell'albero, frequente nei suoi versi: l'albero ha radici lontane e profonde, ma vive e gode di ciò che sta al di sopra del suolo, proteso, con i suoi rami, sempre più verso l'alto. Era questa la lezione che Federico voleva impartire ai classicisti, nel proporre loro «le cose da nessun cantate», «una canzone non cantata mai!».<sup>224</sup>

Della canzone petrarchesca De Maria riprende, quindi, solo il nome.<sup>225</sup>

La direzione anticlassicista portava l'autore palermitano a sperimentare tutte le diverse modalità espressive d'avanguardia. Difatti pur non mancando componimenti suggeriti dal coevo clima prefuturista,<sup>226</sup> dominavano la seconda silloge demariana scritti dai tratti prevalentemente crepuscolari, che confermavano ulteriormente la vocazione del siciliano a essere partecipe della svolta letteraria

---

<sup>222</sup> *Ivi*, vv. 25-29.

<sup>223</sup> *Ivi*, vv.41-44.

<sup>224</sup> *Ivi*, vv.52, 56.

<sup>225</sup> *La Canzone nuova* è strutturata in quattordici quartine di endecasillabi in rima incrociata. Pur ricorrendo ad una metrica consueta, il poeta rifiuta di rispettare la misura petrarchesca che, come risaputo, prevedeva una divisione della strofa nelle due parti di *fronte* e *sirima*, legate da un verso, *chiave*, e a loro volta rispettivamente divise in due *pie*di e altrettante *volte*.

<sup>226</sup> Cfr. F. De Maria, *Il Volo* e *A le genti del futuro*, in *Canzoni Rosse*, cit., pp. 17, 93.

dell'epoca.<sup>227</sup> Non è un caso se proprio nel 1905 la pubblicazione di *Canzoni Rosse*, sulla quale si avverte l'influenza delle prime prove di Govoni e Corazzini, fu accompagnata da quella de *I cavalli bianchi* dell'esordiente Palazzeschi.

Tuttavia l'adesione del siciliano a certe tematiche di gusto crepuscolare non è dettata dal desiderio capriccioso di sperimentare una moda letteraria, al contrario De Maria condivide con la cerchia corazziniana la venatura malinconica sottesa al sentimento della modernità ed essa costituisce lo spirito più autentico del suo poetare giovanile. La nostalgia di fondo con cui l'autore abbandona i miti ottocenteschi si accompagna alla consapevolezza dell'irreversibilità del flusso storico e della necessità di progredire. In queste due anime demariane ci si imbatte spesso all'interno di una stessa fase poetica – basti pensare che al 1905 risalgono sia la raccolta *Canzoni rosse*, vicina al Crepuscolarismo, sia gli articoli frondisti, di spirito avvenirista - e perfino nel corso di un medesimo componimento – esamineremo più in là il caso de *La Canzone della Vela* -.<sup>228</sup> Ne deduciamo che l'assimilazione della lezione scapigliata nelle sue due componenti, quella nostalgica e quella progressista, avvicini il poeta palermitano rispettivamente ai crepuscolari e ai futuristi.

L'attenzione di De Maria al crepuscolarismo era per di più dettata, per un verso, dalla condanna, dichiarata anche nelle pagine de «La Fronda», nei confronti del modello dannunziano, per un altro, dal legame di fraterna amicizia con Tito Marrone.

La poesia del siciliano assorbiva gli echi sia dei grandi maestri della letteratura internazionale – primi fra tutti Hugo, Whitman, Baudelaire - , sia degli intellettuali conterranei meno noti, qual è Marrone. Il poeta trapanese, con il quale De Maria sarebbe rimasto sempre in stretto contatto, come attesta la corrispondenza tra i due letterati,<sup>229</sup> si dedicò, dopo una primissima fase simbolista, all'approfondimento della sua vocazione crepuscolare coltivata, dopo il trasferimento nel 1900 da

---

<sup>227</sup> Lo stesso N. Tedesco (*La condizione crepuscolare*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p.110, nota 39) annovera Federico De Maria tra i crepuscolari «trascurati».

<sup>228</sup> F. De Maria, *La Canzone della Vela*, in *Interludio Classico*, cit.,p. 23.

<sup>229</sup> S. Mugno, *Corrispondenza di Tito Marrone a Federico De Maria*, in *Tito Marrone poeta e commediografo Trapanese tra crepuscolarismo e futurismo*, a cura di S. Mugno, Palermo, ISSPE, 2003, pp. 93-158. La corrispondenza è conservata presso la "Biblioteca Comunale di Palermo", alla segnatura 5 Qq D 1256 n.1-95.

Trapani a Roma, a contatto con Sergio Corazzini e Fausto Maria Martini, i principali esponenti della cerchia dei crepuscolari romani.<sup>230</sup>

Nel 1938, De Maria pubblicò il volume *Conversazioni sul bello e sul brutto*<sup>231</sup> e nella sezione relativa al *Contributo dei Siciliani al rinnovamento artistico dell' '800 e del '900*, ricordando gli esordi palermitani dell'amico, lo menzionava fra i primi simbolisti siciliani.

Già all'interno della raccolta *Canzoni Rosse*, compariva una lirica, *L'avvenire*, dedicata «A Tito Marrone».<sup>232</sup> A giudicare dal titolo e considerando che dello stesso volume fa parte *A le genti del futuro*, si potrebbe essere indotti a considerarla un'opera di tematica avvenirista. La lirica tuttavia è un puro omaggio al crepuscolarismo del poeta trapanese. *L'avvenire* fa, infatti, parte della sezione *Diario degli Amori e della Noia* di *Canzoni Rosse*, che raccoglie, per lo più, componimenti dai toni tenui come *Crepuscolo*, *Il nuovo*, *L'amore sbadiglia*, *Il cestino di Francine*, *Natale*, *La Renard*, *Capelli*, *Il marito ...* etc.<sup>233</sup>

L'incipit dell'opera sembra avviare una delle solite disquisizioni demariane sul futuro, direzione presto smentita dall'autore che illustra la visione del proprio avvenire:

Io mi vedo, fra dieci anni, impiegato  
a cento lire al mese  
in un modesto ufficio:  
un umido stanzone  
ove ronzan monotone l' ultime  
mosche intirizzate  
contro i vetri appannati  
dal dicembre. Gli altri impiegati  
scrivono e fuman; le penne  
stridono sopra le ruvide carte;  
il camino russa e scoppietta.  
Io penso a chi chieder denaro  
in prestito, pur di portare  
un frugale desinare  
a una moglie brontolona  
e a due o tre bimbi piscioni;  
considerando fra tanto  
che c'è poca poesia,

---

<sup>230</sup> Cfr. S. Mugno, *Tito Marrone. Scritti di critica letteraria e teatrale*, Palermo, ISSPE, 2006 e idem, *Tito Marrone. Teatro*, Palermo, ISSPE, 2001.

<sup>231</sup> F. De Maria, *Conversazioni sul bello e sul brutto*, Palermo, Trimalchi, 1938.

<sup>232</sup> F. De Maria, *L'avvenire*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.84. Si tratta di un componimento monostrofico in versi liberi.

<sup>233</sup> F. De Maria, *L'appuntamento*, *Crepuscolo*, *L'amore sbadiglia*, *Il cestino di Francine*, *Capelli*, *Natale*, *Il Marito*, dal *Diario degli amori e della noia*, in *Canzoni Rosse*, cit., pp.64-89.

o amico, nella ridicola  
tragedia dell'anima mia.<sup>234</sup>

Nelle tonalità quotidiane e in questa sliricizzazione del componimento,<sup>235</sup> si coglie l'affinità con la poesia crepuscolare.

Esaminiamo il caso di *Malinconia di un tramonto*, il cui titolo originario, in *Canzoni Rosse*, era *Crepuscolo*,<sup>236</sup> probabilmente modificato dall'autore per dissipare l'equivoco ed evitare il rischio di apparire irretito dal Crepuscolarismo, quando, invece, la tappa giovanile fu accompagnata dall'aspirazione al raggiungimento di un'autonomia da qualsivoglia scuola poetica, realizzata solo in parte nella fase giovanile.

Il componimento risale al luglio 1904 e viene inserito da Francesco Pedrina «fra le poesie intimistiche dei ventuno anni in versi liberi assai bene orchestrati».<sup>237</sup>

Che voli di rondini in cielo!  
S'inseguono a stormi, trillando  
attorno ai comignoli, agli alti  
abbaini ove l'ultima luce  
ancora tremola: qualcuna  
- solitaria - intesse i suoi  
ratti voli, incerta, con brevi  
suoi zirli chiamando. Lontano,  
a sciami, come moscerini,  
brulicano nell'oro effuso  
del crepuscolo. A l'oriente  
s'affaccia la sera sul queto  
specchio del mar che si dislaga  
oltre il porto, candido come  
latte, venato di turchino.  
L'orizzonte sbadiglia nebbie  
e il cielo s'imbruna. Le file  
dei platani verdi ed inerti  
dilungansi a perdita d'occhio  
per l'ampio viale. Le cose  
si tacciono tutte: è nell'aria  
come uno stupor religioso.  
Quel pescatore che ritorna  
a riva nella sua barchetta  
remeggiando tacitamente  
pare lontanissimo. Quella  
carrozza che brontola a pena  
scorrendo sul lastrico, pare  
lontanissima. Io stesso sento

---

<sup>234</sup> F. De Maria, *L'avvenire*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.84, vv.13-32.

<sup>235</sup> Com'è risaputo i crepuscolari erano soliti negare il proprio ruolo di poeta, inteso come vate. Corazzini, in *Desolazione del povero poeta sentimentale*, afferma: «perché mi chiami poeta? Sono un piccolo fanciullo che piange».

<sup>236</sup> F. De Maria, *Crepuscolo*, dalla sezione *Diario degli amori e della noia (1902-1904)* di *Canzoni rosse*, cit., p. 65.

<sup>237</sup> F. Pedrina, *op. cit.*, p.4.

ora qualche cosa di me  
assai lontana. Uniche voci  
nell'immensa torpida calma,  
le rondini passan trillando;  
monotona e fioca una stanca  
campana lontana lontana  
s'affanna, s'affanna a sonare...

Si tratta di una lirica fortemente evocativa. Puntuale è, infatti, la descrizione di suoni, colori e particolari paesaggistici propri dello scenario ritratto. Il poeta affida, in particolare, il compito di tessere una fitta trama sonora a onomatopее e allitterazioni: «trillando» «zirli», «si tacciono», «tacitamente», «brontola», «voci», «monotona e fioca», «campana», «sonare».<sup>238</sup> Di rilievo è, inoltre, il termine «lontano»,<sup>239</sup> ora usato in funzione avverbiale, ora attributiva, che in due casi passa al grado superlativo e che, a conclusione del componimento, si raddoppia quasi in climax ascendente, a dare il senso dell'amplificarsi del silenzio che si accompagna al progressivo sopraggiungere della sera.

Si notano poi i colori tenui che dipingono un paesaggio vago, sfumato, lattiginoso attraverso le espressioni: «l'ultima luce/ ancora tremola»; «nell'oro effuso/ del crepuscolo»; «candido come/ latte venato di turchino», riferito al mare; «L'orizzonte sbadiglia nebbie/ e il cielo s'imbruna».<sup>240</sup>

L'influsso romantico affiora tra il verso 29 e il 31, dove si crea un parallelismo tra natura ed io poetico: l'interiorità dell'autore, come i dati esterni, avverte attutiti i suoi contorni. Le sensazioni che lo spirito lirico avverte sono indefinite e provengono da zone inesplorate dell'anima o da ricordi sbiaditi.

Tratti crepuscolari sono ravvisabili nella diffusa melanconia di fondo e nella creazione di scenette quotidiane: «Quel pescatore che ritorna/ arriva nella sua barchetta/ remeggiando tacitamente/ pare lontanissimo. Quella/ carrozza che brontola a pena/ scorrendo sul lastrico, pare/ lontanissima».<sup>241</sup> Francesco Pedrina commenta in proposito:

[...] si coglie la propensione, già abbastanza frequente nel De Maria giovane e poi predominante nell'aurea stagione di *Sillabe*

---

<sup>238</sup> F. De Maria, *Crepuscolo*, dalla sezione *Diario degli amori e della noia (1902-1904)* di *Canzoni rosse*, cit., vv.2/33, 8, 21, 25, 27, 31, 34, 35, 36.

<sup>239</sup> *Ivi*, vv.8, 26, 29, 31, 35.

<sup>240</sup> *Ivi*, vv. 4-5, 10-11, 14-15, 16-17.

<sup>241</sup> *Ivi*, vv. 23-29.

(1949), a staccarsi da sé, dalla propria vita e contemplarsi con attonito distacco. [...] egli ha un segno ugualmente fermo nel dire le sue malinconie complesse e mutevoli, le sue tristezze, i suoi dissidi, o, al contrario le sue fiducie ed i suoi impulsi volitivi, fidenti, talora quasi “eroici”. Ambedue le facce, insomma, del contrasto romantico che anima tutta l’arte sua. E quanto alle malinconie, va subito notato come il De Maria si differenzi dai crepuscolari: in lui, la mestizia e lo scontento in sé, quando sorgono, non s’aggrappano né alle piccole cose, né all’ironia; non si semioccultano, e spesso tendono, anzi, ad attingere una loro solennità. Egli non si vergogna, parlandone in sordina, de’ suoi sentimenti, non si vergogna della impetuosità o della contraddittorietà della sua vita passionale, bensì ne ha, in certo modo, il culto. Figura che, per questo lato, potrebbe immaginarsi, senza stonatura, nell’epoca prima del maturo Romanticismo [...], ma che, nello stesso tempo, aderisce con fervido interesse alle vicende del suo tempo [...].<sup>242</sup>

Valutazioni che, per certi versi, ritroviamo in alcune considerazioni di Anna Maria Ruta. Nei suoi studi sul rapporto fra i poeti palermitani e la cerchia corazziniana, essa individua una divergenza del Crepuscolarismo siciliano da quello del resto d’Italia, sebbene vada ricordato che i crepuscolari non costituirono un unico e ufficiale movimento letterario, ma singole personalità di autori legati dal medesimo rifiuto della poesia aulica e reboante di D’Annunzio e dei suoi seguaci. Così la Ruta:

A Roma i rapporti più stretti erano con l’ambiente crepuscolare, o meglio precrepuscolare, di cui alcuni siciliani (Marrone, Cardile, De Maria) spesso anticipavano i toni malinconici e le soluzioni linguistiche e metriche, insistendo più tardi su questa loro priorità rispetto ad un pur amato poeta come Sergio Corazzini o ai lodati Fausto Maria Martini e Marino Moretti, priorità non sempre riconosciuta dalla critica ufficiale, restia a concessioni troppo meritorie nei confronti degli autori meridionali.

Ma spesso, come è soprattutto il caso di De Maria, i temi classici del crepuscolarismo, come il tedio, l’indifferenza, l’incapacità di azione nell’ansia di stabilire un rapporto tra la realtà e la volontà, non si trasformano in una disposizione interiore veramente crepuscolare, ma solo in un’adesione a certa problematica sentita come nuova ed interessante, da spiriti sensibili ad ogni possibilità di trasformazione della vita sociale e culturale. L’inazione non è la disposizione sentimentale, ma la rappresentazione letteraria di una condizione sociale di crisi del momento, di fronte alla quale il gruppo palermitano non approda all’amara ironia o all’indifferenza, né rimpiange le piccole cose

---

<sup>242</sup> F. Pedrina, *op. cit.*, p.5.

della condizione borghese, ma aspira ad un'azione di rivolta vigorosa ed ardita, consona alla natura combattiva e polemica dei suoi componenti.<sup>243</sup>

A giudizio della studiosa, De Maria distinguendo la dimensione poetica crepuscolare da quella esistenziale, si approprierebbe della prima e la affiancherebbe ad un atteggiamento esuberante e propositivo. Condividiamo solo in parte il suo pensiero: sicuramente la poetica demariana rimane estranea alla sottile ironia a cui ricorrono i crepuscolari. Tuttavia, lo ribadiamo, la malinconia che pervade i poeti crepuscolari non solo risulta una «disposizione interiore» propriamente demariana, ma è probabilmente la più autentica del suo poetare giovanile. Allo stesso tempo il ventenne Federico può ancora trovare una via di fuga dalla mestizia nelle utopiche convinzioni sul progresso di marca ottocentesca. Sono proprio le sue fiduciose aspirazioni a fargli guadagnare la «natura combattiva» conferitagli dalla Ruta.

È anche vero che quando in componimenti della successiva raccolta, *La Leggenda della vita*, si confronterà con le tematiche del tedio e dell'inazione vi assegnerà una valenza metaforica.<sup>244</sup> L'adesione ai motivi crepuscolari diventa quindi a lungo andare più esteriore. Ad esempio, *Paesaggio d'angoscia*,<sup>245</sup> che intreccia elementi crepuscolari a spunti romantici, è dominata da un paesaggio indefinito, ovattato dalla foschia, e il poeta ne ritrae il cielo «angusto»,<sup>246</sup> il mare urlante, il veliero lacero, i platani «scarmigliati»,<sup>247</sup> le «barche dannate»<sup>248</sup> e il mulino che gira «senza posa, senza posa»,<sup>249</sup> raddoppiamento che trasmette la stanchezza del poeta per la monotonia della visione che gli si dispiega innanzi. Nella seconda strofa,<sup>250</sup> la nebbia si traduce in metafora di una condizione interiore, metafora che trasla il disagio confusionale e lo stato di apatia che investono l'io poetico. A dominare, adesso, è una dimensione temporale dilatata, priva di confini, di ritmi precisi di cui il poeta sembra aver perso il controllo:

---

<sup>243</sup> A.M. Ruta, *Il Futurismo in Sicilia*, cit., p.29.

<sup>244</sup> Cfr. F. De Maria, *Paesaggio d'angoscia*, *Camino*, dalla sezione *Diario degli amori e della noia* de *La leggenda della vita*, cit., pp.175, 107.

<sup>245</sup> F. De Maria, *Paesaggio d'angoscia*, dalla sezione *Diario degli amori e della noia* de *La leggenda della vita*, cit., p.175.

<sup>246</sup> *Ivi*, v.1.

<sup>247</sup> *Ivi*, v.8.

<sup>248</sup> *Ivi*, v.9.

<sup>249</sup> *Ivi*, v.15.

<sup>250</sup> *Ivi*, vv.16-29.

Da quanti giorni, così, si convelle  
 la prigioniera mia vita?  
 [...]  
 Tutti i miei giorni trascorsi  
 io li vedo lontani, velati,  
 come oltre una densa caligine  
 di sogno, confusi in febbrile scompiglio  
 con quel che chiamai avvenire.  
 Come lente, oh! eterne a fluire  
 le giornate!...Da tempo immemorabile  
 forse, io son qui, son legato  
 qui, come sopra un abisso,  
 inerte, ad attendere un fato  
 sconosciuto [...].<sup>251</sup>

Il poeta, «come sopra un abisso», resta sospeso nel tempo, eterno e immemorabile com'è, in cui indistinti risultano i confini tra il passato e l'avvenire il quale, lento nel suo procedere, si profila in continuità con il tempo trascorso.

La tematica del tempo è ripresa nella lirica *Camino*,<sup>252</sup> ed evidenzia il contrasto tra il presente, dilatato dal tedio, e il passato, percepito come vertiginosamente rapido nel suo fluire pur sempre uguale a sé stesso: «[...] per lunghe ore, da sei/ giorni [...]»; «Da sei/ giorni? Infiniti. Furon così brevi/ ventiquattr'anni che ricordo pallidi/ e lontani, e son dunque così eterni/ questi ospitali sei giorni di neve?». <sup>253</sup> Riconosciamo, nei versi demariani, «il colore» morettiano «di queste ore così lente a calar giù/ dai lor numeri [...]». <sup>254</sup>

La lirica *Camino* precisa subito le proprie coordinate spaziali: il poeta si trova ne «La sonnacchiosa Spoleto» che «s'attedia/ sotto la neve [...]». <sup>255</sup> La sua unica attività è ridotta al guardare, da dietro i vetri, il turbinio della neve «con affaticati/ occhi», <sup>256</sup> spossati dalla noia. Unica compagna la presenza silenziosa della madre, della quale è ospite.

Il componimento è, tra quelli fin qui menzionati, il più vicino alla poetica crepuscolare, perché incentrato sulle piccole cose, sulle attività

---

<sup>251</sup> *Ivi*, vv. 16-29.

<sup>252</sup> F. De Maria, *Camino*, dalla sezione *Diario degli amori e della noia (1902-1914)* de *La leggenda della vita*, cit., p. 107.

<sup>253</sup> *Ivi*, vv.7-8, 16-20.

<sup>254</sup> M. Moretti, *Ramo d'ulivo (già Domenica delle Palme)*, in *Poesie*, Milano, Treves, 1918, p. 118.

<sup>255</sup> F. De Maria, *Camino*, dalla sezione *Diario degli amori e della noia (1902-1914)* de *La leggenda della vita*, cit., vv.1-2.

<sup>256</sup> *Ivi*, vv.5-6.



casalinghe dell'anziana donna che «Siede sotto la cappa del camino/ fuliginoso [...] / smagliettando una calza. Ad ogni filza/ compiuta leva gli occhi, a sé tirando/ per il filo il gomito che trottola/ leggero sui mattoni netti, volge/ uno sguardetto [...] alla finestra,/ esclama: “Che calduccio!” o “Sarà buona/ la polenta coi tordi!” [...]».<sup>257</sup>

In linea con il crepuscolarismo anche l'attenzione per gli oggettini, per «le vecchie suppellettili», «il ramaiolo, la marmitta,/ la padella di rame [...] / [...] il tavolo/ d'assi schiette, la madia, gli scannetti/ impagliati e le snelle lucernine/ d'ottone [...]».<sup>258</sup> Attraverso un processo di personificazione, anch'essi risultano vittime del tedio e di una dimensione spazio-temporale immutata da quarant'anni e ormai subita passivamente: «tranquille/ sonnecchiano».<sup>259</sup> Gli oggetti, così, diventano testimoni di vita passata, contenitori di ricordi, di storie. Le «piccole cose» - scriveva Tito Marrone - «tremano», «gemono» e «cantano».<sup>260</sup>

Come le cose da cui è circondata, anche la donna, «vecchia cenerentola», vive «senza/ rimpianti, senza desideri», solo «contenta/ del suo camino»;<sup>261</sup> gli orizzonti del suo mondo finiscono con la finestra, il suo sole coincide con il fuoco che arde nel camino.

Simile al soriano preso dal torpore e quasi dall'anestesia, il poeta si immerge in quest'atmosfera atemporale, senza ricordi e senza prospettive future. Lo infastidisce il suono delle campane in quanto costituisce un richiamo esterno, un invito ad interrompere la «Tiepida inerzia»,<sup>262</sup> il dormiveglia a cui si è assuefatto. Al vivace scampanio si contrappone il ronzio monocorde del moscone richiamante l'immagine di una condizione che, sempre uguale a sé stessa, funge da «ninna-nanna»<sup>263</sup> per l'anima del poeta.

Come ha sottolineato la Ruta, anche se il suo giudizio non tiene conto dell'autenticità del sentimento malinconico espresso da De Maria in liriche precedenti, lo stato di torpore descritto è una metafora della crisi socio-culturale avvertita dal poeta palermitano. Tuttavia, nota la studiosa, le citazioni crepuscolari, nel componimento demariano, sono palesi:

---

<sup>257</sup> *Ivi*, vv.21-29.

<sup>258</sup> *Ivi*, vv.32-39.

<sup>259</sup> *Ivi*, vv.31-32.

<sup>260</sup> T. Marrone, *Le piccole cose*, da «Vita letteraria», 1 giugno 1905, vv. 9, 15, 23.

<sup>261</sup> *Ivi*, p.107, vv.43, 46-47, 44-45.

<sup>262</sup> *Ivi*, v.59.

<sup>263</sup> *Ivi*, v.62.

[...] la Cesena grigia e provinciale di Moretti diventa in De Maria una Spoleto altrettanto grigia e uggiosa sotto la neve. [...] alla maniera di Corazzini, De Maria come poeta si contenta di “attrarre quattro pedoni, che (gli) lasciano sopra il piatto un obolo di attenzione”, [...] la condizione borghese e piccolo-borghese [...] viene anche da lui scandagliata e descritta, con quella precisione di particolari e con quel ritmo di narrazione memoriale che saranno propri delle più note gozziane *La signorina Felicita* o *L'amica di nonna Speranza*, soprattutto nel poemetto *Mamma Silenzio* [...].<sup>264</sup>

La lirica *Alle Genti del Futuro* chiuda la raccolta *Canzoni Rosse* e sviluppa un invito alla fratellanza mondiale, agevolata dai nuovi mezzi di trasporto che hanno meritoriamente ridotto le distanze spaziali tra un popolo e l'altro.

I venticinque versi che introducono la lirica sono interamente occupati da forme vocative:

O genti che verrete dal giallo oriente [...],  
o abitatori della tropicale  
terra nera [...], o bestiale  
tribù ulivigna che corri  
le aride pianure australiane,  
genti d'Asia e d'America,  
genti d'ogni paese e d'ogni costume [...],  
voi che verrete [...]  
a fondervi e fare che tutta  
l'infinita famiglia umana cui nutre la terra  
sia governata in nome della Pace,  
[...] o Umanità novella che nascerai dal fecondo  
connubio di tutte le razze  
diventate un sol popolo, o Mondo  
diventato una sola patria d'amore e di bene,  
[...]

L'invocazione vera e propria e il verbo reggente sono dislocati al verso 26:

non giudicate severamente il passato,  
quest'epoca che noi viviamo  
affannosamente, aspettando  
un Avvento ignoto [...].

---

<sup>264</sup> A.M. Ruta, *Federico De Maria, un precursore non riconosciuto*, cit., pp.26-27.

Il Passato include, in parte, anche l'epoca del poeta che ne individua il limite principale nella sua indefinita e intermedia condizione di alba del futuro.

La lirica attesta l'illusoria convinzione demariana, tanto affine a quella ottocentesca,<sup>265</sup> quanto antitetica rispetto al distruttivo spirito marinettiano, che il progresso debba comportare benessere, pace e unione. Queste considerazioni inducono a precisare ulteriormente che ogni qualvolta in questa sede si è attribuita la qualifica di futurista alla poetica demariana lo si è fatto con la consapevolezza della una netta differenza, delineata dallo stesso autore in *Volgarizzazione della cosa abominevole*,<sup>266</sup> tra un'atmosfera spirituale avvenirista, coincidente coll'avvertimento di un sentimento propositivo verso il futuro, e il marinettismo, cioè quell'interpretazione personale datane dal bellicoso fondatore del movimento. Fin dai suoi esordi letterari De Maria si dimostra profondamente autonomo nelle relazioni instaurate con le tendenze più in voga che lo incuriosiscono senza ipnotizzarne la personalità umana e poetica.

Dall'altro lato i versi conclusivi di *Canzoni rosse* dimostrano la lungimiranza del giovane autore. A circa dieci anni dallo scoppio della Grande Guerra, De Maria avverte già il bisogno di diffondere un messaggio di pace e di fratellanza, soprattutto alla luce delle tragedie di cui abbonda la storia dell'umanità, drammi che il poeta scorre nei versi centrali<sup>267</sup> e per i quali invoca il perdono dell' «Umanità novella». Il verbo «perdona» torna ben dodici volte nell'arco di trenta versi,<sup>268</sup> a sottolineare non solo la mole di peccati di cui pentirsi, ma anche l'enfasi della sofferta preghiera demariana.

Tangibile lo spirito premonitore che circola nel componimento: nei versi 11-16 si parla di una «vecchia Europa [...] stanca» e di una «razza bianca» che presto esaurirà «la fonte di ogni sua forza». De Maria avverte la drammaticità dei tempi e l'imminenza del grande conflitto mondiale. Egli ne attribuisce la causa a «la ferocia/ che abbiamo ancor nelle vene/ senza saperlo», al «delitto che noi respiriamo/ nell'aria, senza abborrirlo/ a

---

<sup>265</sup> Cfr. il rapporto tra E. Praga e F. De Maria a p. 41-45 del presente studio.

<sup>266</sup> F. De Maria, *Volgarizzazione della cosa abominevole*, «L'Ora», 19 luglio 1910.

<sup>267</sup> F. De Maria, *A le genti del futuro*, in *Canzoni rosse*, cit., p. 93, vv.37-79.

<sup>268</sup> *Ivi*, vv.37-67.

bastanza»<sup>269</sup> e prevede la conseguente crisi che avrebbe colpito l'Europa e l'ascesa di nuovi popoli.

Nel contemporaneo saggio *Estetica della meccanica e del capriccio* scriveva:

[...] l'antico uomo si dissolve, si dissolvono le antiche società, tutto ciò che fu cerchio chiuso, piccolo aggregato, si sfascia, si sfasciano le nazioni e gli stati; pochi decenni ancora, forse, e assisteremo allo sfasciamento di potenze fondate su vecchi ordinamenti che sembrano oggi di bronzo; pochi secoli, forse, e non più nazioni ma l'umanità, non più stati ma il mondo – e infine di nuovo l'Uomo<sup>270</sup>.

Al riguardo, Pedrina constatava che «Il De Maria fu, è evidente, buon profeta anche nel campo politico e sociale: pochi anni dopo crollava l'impero ottomano, seguito da quello austro-ungarico, dal germanico e dal russo».<sup>271</sup>

---

### **II.2.3- *Interludio classico e La leggenda della vita:* dalle provocazioni agli appelli. Il "Futurismo" demariano.**

*Interludio classico*<sup>272</sup> rappresentò paradossalmente, partendo da forme provocatoriamente classiche, la raccolta più allineata ad un certo gusto prefuturista, già esibito in alcuni componimenti degli esordi.<sup>273</sup>

In seguito alla diffusione dei primi due volumi, puntuali giunsero le critiche dei conservatori, che rimproveravano al siciliano «di trattare con presuntuosa indifferenza le nostre gloriose tradizioni metriche».<sup>274</sup> *Interludio classico* si apriva allora con una polemica nota dell'autore *A le*

---

<sup>269</sup> *Ivi*, vv.86-88, 84-86.

<sup>270</sup> F. De Maria, *Estetica della meccanica e del capriccio*, ne *La Ritornata*, cit., p.6.

<sup>271</sup> F. Pedrina, *op. cit.*, nota 1.

<sup>272</sup> F. De Maria, *Interludio classico*, cit.

<sup>273</sup> Cfr. F. De Maria, *Ai nemici miei, Il fabbro*, in *Voci*, cit., Idem, *La canzone nuova, Il Volo*, in *Canzoni rosse*, cit.

<sup>274</sup> F. De Maria, *A le persone classiche*, in *Interludio classico*, cit., p. 5.

*persone classiche*, all'«[...] eletta teoria/ di custodi de le tradizioni» con i quali si apprestava a «tenzonar»<sup>275</sup>:

[...] io pubblico pochi studi di versi – umilmente. Li pubblico come un titolo per battere a le porte del Parnaso ufficiale, sperando che almeno questa volta la burocrazia letteraria vorrà essermi benigna. E, poi che son sicuro che essa non guarderà a quel che dico né si curerà di sapere perché lo dico, resterà almeno soddisfatta, sfogliando queste poche paginette, della lor simmetria.<sup>276</sup>

Il ricorso alle principali forme metriche della tradizione poetica italiana - il sonetto, la ballata, la canzone, il madrigale – e, in misura minore, di quella greco-latina ripresa dal Carducci – il ditirambo, la saffica, l'inno – veniva associato a scelte contenutistiche o polemiche nei confronti degli stessi metri che le veicolano - come si è già avuto modo di constatare nel caso di *Ditirambo del metro libero* -,<sup>277</sup> o strettamente novecentesche che ne evidenziassero la natura anacronistica.<sup>278</sup> Attraverso il confronto antinomico struttura-materia, si imponeva l'attenzione sulla necessità di un rinnovamento formale in chiave novecentesca. Il poeta dimostrava la sua perfetta padronanza della tradizione metrico-prosodica e provava che l'opzione di una versificazione alternativa rappresentava la decisione ponderata di chi comprendeva la necessità di una svolta d'avanguardia, pur avendo nella sua formazione classica la base su cui innalzare «l'edificio dell'avvenire».<sup>279</sup>

L'aspra critica mossa al sonetto ne *La Canzone Nuova* e la *querelle* sviluppatasi, a tal proposito, tra Bontempelli e De Maria si arricchiva ora di un nuovo tassello.

Gli esordi letterari di Massimo Bontempelli, futuro promotore del “novecentismo” e del “realismo magico”, sono legati al classicismo e il confronto con l'iconoclasta De Maria, chiamato benevolmente «avversario di classicheità»,<sup>280</sup> genera inevitabilmente un garbato dibattito.

---

<sup>275</sup> F. De Maria, *La sosta*, in *Interludio classico*, cit., p. 8.

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> Cfr. F. De Maria, *Ditirambo del metro libero*, in *Interludio classico*, cit.; Idem, *La canzone nuova*, in *Canzoni rosse*, cit.

<sup>278</sup> Cfr. F. De Maria, *Saffica pagana*, *Canzone della vela*, *Inno al sole*, in *Interludio classico*, cit.

<sup>279</sup> Ricordiamo che De Maria, alludendo al progresso artistico e riprendendo un'immagine de *La strada ferrata* di Praga (cit., v.84), ricorre alla metafora dell'edificio da innalzare nel proclama frondista (F. De Maria, *Il perché di una cosa inutile*, in «La Fronda», anno I, n. 1, 25 maggio 1905).

<sup>280</sup> M. Bontempelli, lettera del 21 luglio 1910, in A. M. Ruta, *Lettere di Massimo Bontempelli a Federico De Maria*, in «L'Illuminista», cit. Le lettere di Bontempelli a De

In seguito al suo soggiorno palermitano, nell'ottobre 1905, Bontempelli inviò all'amico un saluto poetico affidato a un sonetto:

Il sonetto che odii, o Federico,  
naviga a te con sì dolce addio  
che tu non sai mostrargliti restio,  
ma lo festeggi come un vecchio amico.<sup>281</sup>

Si immagina che esso voli in Sicilia diretto al suo destinatario, decantando le bellezze della Conca D'oro. Nello stile delle antiche tenzoni fra poeti, il siciliano rispose per le rime con un altro sonetto, mostrando la propria abilità nei metri classici, ma dichiarando, al contempo, la predilezione per il relativismo e l'individualismo metrico, scelta già illustrata nel saggio *Prima esegesi del metro libero*,<sup>282</sup> e in base alla quale ritmo e metro non dovessero essere preordinati, ma coordinati ai contenuti. De Maria ribatte:

Ma s'egli vuole anche cantarmi il riso  
della mia Conca, a lui chiedo il poema  
che, libero, nel ciel l'ampie ali stende;  
  
e al palpito del vento e al sorriso  
dei campi e alla canzone del mar che trema  
sa involare il sonoro impeto, e ascende.<sup>283</sup>

Con lo stesso intento provocatorio nei confronti di Bontempelli e delle sue *Odi Siciliane*,<sup>284</sup> andava concepita la pubblicazione, nel 1907, di *Interludio classico*.<sup>285</sup> Nella ripresa della metrica classica e nello stesso accostamento di questa al piano realistico della decantata modernità, si imponeva all'attenzione del siciliano principalmente il modello barbaro carducciano e il suo «classicismo moderno», come lo ha definito Luperini.<sup>286</sup> Abbiamo già constatato la valenza di ingegnosa singolarità attribuita da De Maria all'operazione attuata da Carducci: le *Odi Barbare* furono ritenute «la prima incarnazione di versiliberismo moderno», l'iniziale tentativo di «restituzione [...] della parola a sé stessa e alla sua

---

Maria sono custodite nel Fondo De Maria, della "Biblioteca Comunale di Palermo", alle segnature 52 Qq-D 501 nn.1-17/ 52 Qq D n.2020.

<sup>281</sup> M. Bontempelli, sonetto a F. De Maria, in F. Biondolillo, *op. cit.*, p.30, vv.1-4.

<sup>282</sup> F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, ne *La Ritornata*, cit.

<sup>283</sup> F. De Maria, sonetto a Bontempelli, in F. Biondolillo, *op. cit.*, pp.30-31, vv.9-14.

<sup>284</sup> M. Bontempelli, *Odi siciliane*, Palermo, Sandron, 1906.

<sup>285</sup> F. De Maria, *Interludio classico*, cit.

<sup>286</sup> R. Luperini, *op. cit.*, vol. XII, p.81.

pura liricità». <sup>287</sup> Indubbio lo spirito innovatore che le animava e nel quale De Maria doveva identificarsi:

Odio l'usata poesia: concede  
comoda al vulgo i flosci fianchi e senza  
palpiti sotto i consueti amplessi  
stendesi e dorme.

A me la strofe vigile, balzante  
[...] <sup>288</sup>

La palese ispirazione carducciana de *Il fabbro* è dichiarata apertamente nel sonetto *Al verso*, <sup>289</sup> dedicato proprio al grande poeta maremmano e introdotto dalla citazione della rinomata metafora del suo *Congedo*: «Il poeta è un grande artiere». <sup>290</sup> Ad accomunare i due autori è il ricorso al medesimo strumento del martello e il conseguente rifiuto della tradizionale, elitaria lima: l'immediatezza e la singolarità del lavoro artigianale contrastano con la concezione di una meticolosa operazione di omologante rifinitura che il sonetto incarna per antonomasia. Così De Maria:

Verso, che quale acciaio igneo martello  
e duttil rendo a l'impeto del maglio,  
e dritto, come barbaro quadrello,  
in contro al segno luminoso io scaglio,

oggi ti coprirò d'oro, o d'orpello  
almeno, e con assiduò travaglio  
faticherò per renderti più bello  
e squillante qual tinnulo sonaglio!

Cantate, o strofe agili e fluenti  
come riso di perle, e tu, sonetto,  
spiega il tuo bianco volo di colomba!

Ma s'oda pure fra gli arpeggiamenti

---

<sup>287</sup> G. Paparelli, *Carducci e il Novecento. Introduzione allo studio della lingua poetica contemporanea*, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1953, pp.67, 70.

<sup>288</sup> G. Carducci, *Preludio a Odi barbare*, a cura di Manara Valgimigli, Bologna, Zanichelli, 1971, p. 4, vv. 1-5. G. Pipitone Federico (*Saggi di letteratura italiana contemporanea*, II serie, Palermo, Pedone-Lauriel Editore, 1888, p. 116) a proposito di Carducci afferma: «La sua grande novità: il paganesimo rievocato nel modernismo volgare che dilaga. Bello, stupendo scuotere pe' capelli una generazione d'ignavi, addormentatisi tra le vacuità frolle e sentimentalmente morbose dell'Alardi [...] o le nordiche reminiscenze del Prati [...]»

<sup>289</sup> F. De Maria, *Al verso*, in *Interludio classico*, cit. p. 9.

<sup>290</sup> G. Carducci, *Congedo*, in *Rime nuove*, cit., p. 479.

tinnienti in giro ritmico perfetto  
streper talora un clangere di tromba.<sup>291</sup>

Tuttavia il siciliano, pur individuando nelle *Odi Barbare* il fondamento del rinnovamento metrico novecentesco, ne disdegnava l'imitazione, convinto com'era del valore di ogni autonoma espressione poetica e, di contro, della irrilevanza di qualsivoglia azione di riproposizione mimetica.

*Interludio classico*, nella chiara volontà di attuazione delle teorie metriche difese nella *Prima esegesi del metro libero*, si richiamava alle strutture "barbare" unicamente nella scelta della saffica, prediligendo a quelle, per portare avanti la sua polemica antitradizionalista, i principali metri della tradizione italo-romanza, che metteva tra parentesi la classicità pagana immettendo un superstrato di innovazioni formali e concettuali.

La raccolta demariana è dominata dal sonetto, provocatoriamente definito un «sereno artificio» in cui il poeta stenta a comprimere la «tempestosa onda di Passione», l'«Impeto, dentro la strofe costretto/ in quest'istante d'elevazione».<sup>292</sup>

Anche la ballata figura notoriamente tra i metri nobili della tradizione italiana. Con la *Ballata Malinconica*<sup>293</sup> De Maria riprende un certo gusto poetico medioevale su un piano sia strutturale che lessicale: il componimento, in settenari e endecasillabi, è introdotto da due versi che avrebbero dovuto fungere da ripresa o ritornello se la ballata demariana non si fosse conclusa nel giro di due stanze. Esse rispettano la consueta divisione in primo piede (AB), secondo piede (AB) e volta (xBCCX), il cui ultimo verso rima con quello finale della ripresa, anche se in questo caso l'espedito non ottiene l'effetto fonico abituale poiché il ritornello rimane unicamente un'introduzione. Secondo un modulo peculiarmente petrarchesco, il poeta invia alla sua donna «la ballatetta di malinconia»<sup>294</sup> a confessarle il suo amore e, come di consueto nella letteratura medioevale, mostra una particolare cura nella messa in luce dell'aspetto numerologico del processo di innamoramento, incentrato sul numero tre - «Tre volte già [...] / [...] io t'ò veduta»; «[...] di rose al desiderio

---

<sup>291</sup> F. De Maria, *Al verso*, in *Interludio classico*, cit., p. 9.

<sup>292</sup> F. De Maria, *La passione*, in *Interludio classico*, cit., p. 10, vv.3-6.

<sup>293</sup> F. De Maria, *Ballata Malinconica*, in *Interludio classico*, cit., p. 15.

<sup>294</sup> *Ivi*, v.2.



colte/ sol recinte tre volte ò le tue chiome» -.<sup>295</sup> Oltre alla poesia, che «amor detta»<sup>296</sup>, gli occhi risultano il solo mezzo attraverso il quale può avvenire la cauta comunicazione tra uomo e donna. Tutti elementi, questi della ballata medioevale, che, se svuotati del contesto che li ha generati, restano slegati dall'originaria simbologia, risultando veri e propri relitti. De Maria intende colpire il suo lettore accentuando proprio questo aspetto di simbologia vuota.

Alcuni componimenti di *Voci* come *Afrodite* o *Galatea*<sup>297</sup> fungono da congeniali premesse a *La Diana* in *Interludio Classico*,<sup>298</sup> per il titolo di esplicito riferimento classico e il ricorso al sonetto in ossimorico conflitto con l'argomento sviluppato.

Ne *La Diana*,<sup>299</sup> il poeta veste i panni della dea greca, sorella di Apollo, dio della poesia, la quale, secondo la figurazione mitologica alla guida del carro delle Muse e delle Grazie, si precipita giù dal monte Olimpo con uno slancio diretto singolarmente contro la «turbolenta piazza»,<sup>300</sup> decisa a lottare in nome dell'arte contro «la turba inetta e cieca e pazza»,<sup>301</sup> protetta da «salda corazza», dalla «ferrea Volontà» e dalla stessa Arte, «spada brandita a guerra». <sup>302</sup>

Sotto la stessa prospettiva va letto il sonetto *Afrodite*.<sup>303</sup> Il componimento tratta del mito della nascita di Venere dalle acque dell'Egeo in seguito alla caduta in mare del membro di Urano sconfitto dal figlio Saturno. La descrizione della dea sembra la traduzione lirica del quadro botticelliano ma, da questa immagine, l'autore trascorre alla considerazione della distanza che separa l'età classica dall'epoca contemporanea. La nuova era e, dunque, anche quella del poeta, ha le sue radici nell'antichità greca e romana - «forse l'anima mia non nata ancora/ [...]/ era nel bacio che ti diede il sole» -.<sup>304</sup> Questa fase è però

---

<sup>295</sup> *Ivi*, vv. 5-6, 16-17.

<sup>296</sup> *Ivi*, v.11.

<sup>297</sup> F. De Maria, *Afrodite e Galatea*, in *Voci*, cit., pp.24, 71

<sup>298</sup> F. De Maria, *La Diana*, in *Interludio classico*, cit.

<sup>299</sup> F. De Maria, *La Diana*, in *Interludio classico*, cit. Il componimento è rimato secondo lo schema ABBA BAAB CDE CDE.

<sup>300</sup> *Ivi*, v.2.

<sup>301</sup> *Ivi*, v.5.

<sup>302</sup> *Ivi*, vv.8, 7, 14. Cfr. F. De Maria, *Il fabbro*, in *Voci*, cit, p.9, v.32 e Idem, *Ditirambo del metro libero*, in *Interludio classico*, cit, v.177.

<sup>303</sup> F. De Maria, *Afrodite*, in *Voci*, cit., p.24. Il componimento è rimato secondo lo schema ABBA BAAB CDE CDE.

<sup>304</sup> *Ivi*, vv.12-14.

ormai conclusa, dolente ne è il ricordo - «morte età che il rimembrar ci duole»<sup>305</sup> ma vano il rimpianto.

Una nuova e inaspettata rottura interna caratterizza il sonetto *Galatea*,<sup>306</sup> anche qui, il motivo classico fa da base alle polemiche dell'autore. Esattamente come la poesia classica, la statua di Galatea, scolpita da Pigmalione, re di Cipro, e animata da Venere, resta «al poeta/chiusa»,<sup>307</sup> «muta beltà [...] / forse perché non s'anima la creta»:<sup>308</sup> l'arte classica non può più parlare agli uomini del Novecento, come faceva agli antichi; ogni opera, artistica o letteraria che sia, ha pieno senso solo inserita nel proprio contesto storico, al di fuori del quale è apprezzabile sotto un profilo unicamente retorico ed estetico.

Un altro rinomato scultore greco, Fidia, viene menzionato in *Saffica Pagana*.<sup>309</sup> La scelta formale anticipata dal titolo è dettata probabilmente dall'intenzione di gareggiare con l'amico Bontempelli, che aveva fatto la stessa scelta metrica per cinque componimenti delle sue *Odi Siciliane*, sul modello delle *Odi Barbare* e delle saffiche di Carducci, al quale, come già detto, De Maria aveva dedicato il sonetto *Al verso*.<sup>310</sup>

La saffica del siciliano è costituita da otto strofe, divisibili in due parti diametralmente opposte. Nella prima<sup>311</sup> campeggia la figura di una passante che, attirando l'attenzione del poeta, diviene la destinataria della lirica ed è celebrata seguendo le modalità di «un classico poeta». <sup>312</sup> Viene allora avanzato il paragone fra la donna e una statua di Fidia, raffronto che gli antichi scrittori spesso utilizzavano per esaltare la perfezione dei tratti somatici della donna amata. La stessa finalità ha la successiva similitudine con Ebe, dea dell'eterna giovinezza. Ma un poeta del Novecento, sostiene De Maria, non può più ritrarre fanciulle in tuniche bianche. A ispirare il poeta sono, ormai, i tratti novecenteschi della donna nei suoi abiti «di casimirro, con la capotina/ rossa, col velo che [le] annebbia un poco/ gli occhi». <sup>313</sup>

---

<sup>305</sup> *Ivi*, v.11.

<sup>306</sup> F. De Maria, *Galatea*, in *Voci*, cit., p.71. La rima del componimento segue lo schema ABBA BAAB CDC EDE.

<sup>307</sup> *Ivi*, vv.12-13.

<sup>308</sup> *Ivi*, vv.12, 14.

<sup>309</sup> F. De Maria, *Saffica pagana*, in *Interludio classico*, cit.

<sup>310</sup> F. De Maria, *Al Verso*, in *Interludio classico*, cit.

<sup>311</sup> F. De Maria, *Saffica Pagana*, in *Interludio classico*, cit., vv.1-16.

<sup>312</sup> *Ivi*, v.9.

<sup>313</sup> *Ivi*, vv.18-20.

Anche in questo componimento al poeta urge notare l'esigenza di uno svecchiamento culturale: se il XX secolo veste abiti moderni,<sup>314</sup> come le sue donne, a tali novità va adeguata la poesia, nei suoi contenuti e, conseguentemente, nelle sue strutture. Sia la passante sia il figlio, che il poeta immagina di poter generare con lei, privo della «polverosa/anima archeologica nel seno,/ e che sapesse vivere, esultando/ della sua vita»,<sup>315</sup> sono metafore di una poesia rivolta al presente e all'avvenire. Notevoli gli echi futuristi: la polvere sui volumoni delle biblioteche e l'archeologia sarebbero stati due dei bersagli prediletti dai futuristi e due concetti-chiave della loro letteratura, alla pari dell'entusiasmo per la propria epoca.

La condivisione da parte di De Maria di alcuni motivi futuristi approda a componimenti quali *Inno al Sole*, *La Canzone della Vela*, *Gli Abissi Azzurri*.<sup>316</sup>

Si è già osservato che il sole, con la sua luce e il suo calore, entrambi fattori vitali per tutti gli esseri viventi, assurgeva di frequente nella poesia del De Maria a simbolo di quel progresso culturale che, essenziale per lo sviluppo storico, comportava l'abbandono di canoni legati al passato, oscuri e freddi, ostacoli frapposti al cammino, già faticoso in sé, quando si mira al raggiungimento di alte vette.

De Maria ama colpire il lettore con i suoi salti concettuali: la prima strofa dell'*Inno al Sole*<sup>317</sup> sembrerebbe la tradizionale descrizione di un'alba, ma già a metà della seconda strofa, compare un elemento di rottura, «l'opificio alto e ferrigno/ [che] dal comignolo/ fuma»,<sup>318</sup> ancora più stridente se si considera che solitamente l'inno aveva argomento religioso, connesso alla lode di Dio, della Vergine e dei santi. Al rispetto di tale norma deve attribuirsi la triplice anafora demariana dell'interiezione «Ave». <sup>319</sup>

Assurgendo a nuove divinità, le fabbriche e più in generale i macchinari moderni, ben connotando il secolo ai suoi albori, diventano notoriamente l'oggetto di molta arte d'avanguardia.

---

<sup>314</sup> Ne *La vecchia casa*, in F. De Maria, *La leggenda della vita*, cit., p.71, vv.45-49, si afferma «[...] fabbricheremo fumanti/ opifici animati da la romba de le macchine- enormi spole che tessono un nuovo mantello a la vita gagliarda».

<sup>315</sup> F. De Maria, *Saffica Pagana*, in *Interludio classico*, cit, vv.29-32.

<sup>316</sup> F. De Maria, *Inno al Sole*, *La Canzone della Vela*, *Gli Abissi Azzurri*, in *Interludio classico*, cit.

<sup>317</sup> F. De Maria, *Inno al Sole*, in *Interludio Classico*, cit., vv.1-6.

<sup>318</sup> *Ivi*, vv.10-12.

<sup>319</sup> *Ivi*, vv. 43, 49, 55.

Tuttavia se i futuristi, nel manifesto del 1909, affermano: «canteremo [...] i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte», ne *La Canzone della Vela*,<sup>320</sup> composta tra il 1900 e il 1905, De Maria intreccia le due componenti di matrice scapigliata: la nostalgia per i miti del passato, metaforicamente resi dall'imbarcazione a vela, e, nelle ultime strofe, la coscienza dell'irreversibile mutamento sociale impresso dai moderni mezzi di comunicazione e di trasporto.

O fiorita sul mar, bianca, tra vaste  
solennità d'azzurro, come un segno  
mite di forza contro l'infinito;  
ala che adduci, incerta alle nefaste  
ire dei nubi, un fragile congegno  
contro il mister d'un orizzonte ambito:  
[...]  
ave, libera vela aperta al vento.

[...]

Sei bella, se di porpora t'infiama  
il riflesso d'un ciel crepuscolare,  
eretta contro un fulgido orizzonte.  
[...]

[...]

Bella pur, se ti vieti  
la bonaccia il gran volo e pendi inerte  
lungo le scotte, innanzi alla fumante  
beffa del tuo gigante  
emulo, che, ruggiando, nelle aperte  
immensità contro la verde Sfinge,  
forte sicuro rapido si spinge.

Bella - ma tarda! ora che prigioniero  
l'uomo ridusse pure il furibondo  
fulmine ed a talento suo lo vibra,  
e con velocità pari al pensiero  
la volontà sua vola per il mondo,  
fende l'acque, su nuvole si libra,  
penetra in ogni fibra  
più riposta la terra, la tua lenta  
bellezza non è più che un bel motivo  
pittorico, tra il vivo  
glaucò del mare, e il soffio che t'avventa  
lungi è tardo anche nella violenza  
per la nostra operosa impazienza.

Addio, bianca fuggente! In te sta scritto  
come sopra una pagina immortale  
un poema di fulgide memorie.  
Tu sei, nell'implacabile conflitto  
fra la natura e gli uomini, il segnale  
puro d'innunerevoli vittorie,

---

<sup>320</sup> F. De Maria, *La Canzone della Vela*, in *Interludio Classico*, cit.

l'esemplar delle glorie  
più remote, che schiusero l'ampiezza  
del mondo all'avo ardente di conquista.  
Ma oggi un'imprevista  
vittoria solca il mare, di bellezza  
men serena e men pura di te, tarda  
volante, ma più ratta e più gagliarda!

Canzone della vela,  
e tu esalta nel verso ogni altra cosa  
bella che giunge dall'età lontana,  
ma canta che l'umana  
grandezza s'orna d'ogni gloriosa  
forma, e l'industre età moderna avanza  
foggiando la bellezza a sua sembianza.<sup>321</sup>

L'esame delle rime, che seguono lo schema ABC ABC C DEED FF, quello della organizzazione della stanza in fronte, chiave e sirima, secondo il noto modulo della canzone petrarchesca, la forma più solenne della tradizione lirica italiana, rivela, in linea con lo spirito della raccolta, la *vis* provocatoria con cui l'autore attacca i classicisti, detrattori della sperimentazioni artistiche attuate nelle prime due raccolte. Anche il congedo, stanza conclusiva in cui tradizionalmente il poeta si rivolge alla canzone stessa, riconduce alla medesima intenzione polemica.

Ma l'analisi dei motivi delle prime quattro strofe che inneggiano alla bellezza della candida vela, come pure quella formale non occulta un retroterra ottocentesco. Questi elementi infatti non costituiscono più, come i precedenti, una sfida anticlassicista e mostrano, al contrario, un sincero attaccamento del poeta al passato che va ormai consapevolmente superato, anche ricordato con riverenza. Ancora una volta segnaliamo una divergenza rispetto al marinettismo e alle sue propositi demolitivi.

Con un atteggiamento tipico di molti autori del secondo Ottocento, alla malinconia subentra allora in De Maria la volontà di assumere uno sguardo lucido sul presente. Lo stacco è segnalato dalla congiunzione avversativa «ma»<sup>322</sup> e dalla locuzione concessiva «pur se»<sup>323</sup> a metà della quarta stanza che introduce un primo rapido confronto tra le imbarcazioni a vela e quelle moderne, a vapore. Si parla infatti della «fumante/ beffa del tuo gigante/ emulo, che, ruggiando, nelle aperte/ immensità contro la verde Sfinge,/ forte sicuro rapido se spinge».<sup>324</sup> La

---

<sup>321</sup> *Ivi*, vv. 1-6, 13, 27-29, 46-85.

<sup>322</sup> *Ivi*, vv.53, 78, 82.

<sup>323</sup> *Ivi*, v.46.

<sup>324</sup> *Ivi*, vv.48-52.

velocità, la frenesia umana costituiscono il tema di fondo del finale della lirica. Lo si evince dall'insistenza di termini che rientrano nel campo semantico ad esse pertinente, «rapido», «velocità», «più ratta e più gagliarda»,<sup>325</sup> stridenti nel loro accostamento antitetico, con le espressioni «Bella ma tarda», «lenta/ bellezza», «il soffio che t'avventa/ lungi e tardo», «serena».<sup>326</sup> Si noti, inoltre, la divergenza tra il «gran volo»<sup>327</sup> della vela, metafora anticipata, al verso 4, dall'immagine dell'«ala», e i «voli» dell'uomo, di una rapidità iperbolicamente associata a quella del pensiero.<sup>328</sup> Sempre sfruttando un'iperbole, già scapigliata, nel componimento *Il Volo*, precedentemente analizzato, si associa la sensazione di planare a quella che si avverte viaggiando in treno.

Ne *Gli Abissi Azzurri*<sup>329</sup> l'atteggiamento entusiastico del poeta per le innovazioni tecnologiche della sua epoca rinnova tratti condivisi più con la cultura di fine ottocento che con il Futurismo.

L'apostrofe a Nettuno, «vecchio»,<sup>330</sup> «ridicolo»,<sup>331</sup> «nume/arrembaticcio degli antichi tempi»,<sup>332</sup> immagine di un passato atecnologico, si evolve in un'esortazione con la quale il poeta invita il dio del mare a visitare, a bordo di un sottomarino, « [...] i profondi ceruli imi,/ il mister dei voraginosi vuoti,/ la liquida atmosfera mai percorsa/ dal sol, nuovi paesi e nuovi climi,/ popolati di mille esseri ignoti».<sup>333</sup> L'autore inaugura, allora, la tematica della vittoria dell'uomo sulle forze della natura, non più temibili come un tempo. L'argomento era stato accennato ne *La Canzone della Vela*, dove i versi 52-54, «prigioniero/ l'uomo ridusse pure il furibondo/ fulmine», con allusione al parafulmine, mirano a dare risalto, attraverso la prolessi, al termine «prigioniero», complemento predicativo dell'oggetto «furibondo fulmine».

La sottomissione di tali forze coincide con l'evoluzione dell'uomo, le cui capacità fisiche e intellettuali vengono potenziate dalla tecnologia moderna. Ne *Gli Abissi Azzurri* si parla, infatti, di «occhi lincei»<sup>334</sup> che permettono esplorazioni sottomarine ignote, fino ad allora, allo stesso

---

<sup>325</sup> *Ivi*, vv. 52, 56, 78.

<sup>326</sup> *Ivi*, vv. 53, 60-62, 63-64, 77.

<sup>327</sup> *Ivi*, vv. 47.

<sup>328</sup> Cfr. *Ivi*, v. 56.

<sup>329</sup> F. De Maria, *Gli Abissi Azzurri*, in *Interludio classico*, cit., p.26. Le sestine del componimento seguono la rima ripetuta ABC ABC.

<sup>330</sup> *Ivi*, vv.1, 37.

<sup>331</sup> *Ivi*, v.1.

<sup>332</sup> *Ivi*, vv.7-8.

<sup>333</sup> *Ivi*, vv.26-30.

<sup>334</sup> *Ivi*, v.9.

Nettuno, «[...] Dio/ spodestato [...]»,<sup>335</sup> «vincibile signore»,<sup>336</sup> i cui domini non hanno più segreti per il «vincitor di mondi» dal «cocchio [...] di ferro».<sup>337</sup>

L'autore esalta, come «sol del genio moderno»,<sup>338</sup> la lampada che il «[...] battello portentoso/ [...] reca in fronte [e che] scaglia – a squarciar la gran notte – mille strali di luce»,<sup>339</sup> anticipando l'inno alle «violente lune elettriche» del manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna*.<sup>340</sup>

Di fronte ai mezzi innovativi primonovecenteschi, l'imbarcazione a vela del precedente componimento si riduce unicamente ad «un bel motivo/ pittorico, tra il vivo/ glauco del mare»,<sup>341</sup> un oggetto di antiquariato, bello solo da contemplare. La carcassa di una nave sul fondo dell'oceano, ne *Gli Abissi Azzurri*, funge simbolicamente da bara di irrealizzati sogni di conquista. In questo caso, tuttavia, De Maria mostra un atteggiamento riverente, come di religioso rispetto, di fronte ad un passato che si è immolato per un bene venturo: i molteplici fallimenti che la storia umana ha registrato, rappresentano la base essenziale di successive conquiste.

L'aggettivo «nuovo» è il concetto-chiave nel sonetto *A l'idea di domani*,<sup>342</sup> con cui il poeta di *Interludio classico* prende commiato dalla metrica tradizionale. *La sosta*<sup>343</sup> che ad apertura della suddetta silloge il poeta impone al suo percorso di palingenesi artistica viene adesso reputata «inutile»,<sup>344</sup> una «vana fatica»<sup>345</sup> per l'anima, dettata da «qualche momento di dubbio»<sup>346</sup> per il quale De Maria chiede il perdono del suo «santo pensiero».<sup>347</sup> La sacertà dell'invocazione è accentuata dal verbo «perdona»<sup>348</sup> che torna variato, al verso 3, «perdonami», suggerendo l'idea di una vera e propria preghiera di remissione dei peccati, quali il momento di dubbio, il desiderio di fama, etc....

---

<sup>335</sup> *Ivi*, vv.13-14.

<sup>336</sup> *Ivi*, v.14.

<sup>337</sup> *Ivi*, vv.12, 17.

<sup>338</sup> *Ivi*, v.36.

<sup>339</sup> *Ivi*, vv.31-36.

<sup>340</sup> AA. VV., *Antologia dei nuovi poeti futuristi*, Roma, edizioni di Poesia, 1925.

<sup>341</sup> F. De Maria, *La Canzone della Vela*, in *Interludio classico*, cit., vv.61-63.

<sup>342</sup> F. De Maria, *A l'idea di domani*, in *interludio classico*, cit., p.44.

<sup>343</sup> F. De Maria, *La sosta*, in *interludio classico*, cit., p.8

<sup>344</sup> F. De Maria, *A l'idea di domani*, in *interludio classico*, cit., p.44, v.2.

<sup>345</sup> *Ivi*, v.4.

<sup>346</sup> *Ivi*, v.3

<sup>347</sup> *Ivi*, v.1.

<sup>348</sup> *Ibidem*.

Il sonetto diventa, allora, un canto d'addio alle tradizioni letterarie. L'autore fa intendere, infatti, che l'idea, liberata nei quattordici versi e paragonata a «un luminoso, sanguigno e terribile mare»,<sup>349</sup> avrebbe richiesto il ricorso al poema libero. Egli, in questa occasione, non si è sentito ancora pronto all'ardua impresa - «il cuor trema talor di giungere i porti lontani» -<sup>350</sup> invoca perciò la «Volontà»,<sup>351</sup> affinché gli dia il coraggio necessario a una rinascita, faro alle generazioni future.

Con questo proposito De Maria elabora gli appelli *A un Vincitore* e *A l'Eroe che verrà*,<sup>352</sup> già preannunciati, nell'utopica concezione del progresso manifestata, dal componimento conclusivo di *Canzoni Rosse, Alle Genti del Futuro*.<sup>353</sup>

Finora si sono considerati, per lo più, realizzazioni poetiche condotte secondo l'impiego della tradizione in prospettiva nuova. I versi raccolti ne *La Leggenda della vita - Al Vento, A un Vincitore, A l'Eroe che verrà, La Vecchia Casa, Il Cadavere* -<sup>354</sup> invece, non mostrano più alcun legame, seppur provocatorio, con le radici classiche, volti come sono alla celebrazione dell'avvenire e del divenire a esso implicito. Così De Maria, che considera Withman l'araldo della tendenza avvenirista, si dichiara discepolo del poeta americano.<sup>355</sup>

Benché la pubblicazione della silloge demariana, considerata da Bertoni un «libro sperimentale - secondo un modernismo animato dai

---

<sup>349</sup> *Ivi*, v.10.

<sup>350</sup> *Ivi*, v.11.

<sup>351</sup> *Ivi*, v.12.

<sup>352</sup> F. De Maria, *A un vincitore, All'eroe che verrà*, in *La leggenda della vita*, cit., pp.77, 84.

<sup>353</sup> Idem, *Alle genti del futuro*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.93.

<sup>354</sup> Idem, *Al vento, A un vincitore, All'eroe che verrà, La vecchia Casa, Il Cadavere*, in *La leggenda della vita*, cit., p.74, 77, 84, 71, 69.

<sup>355</sup> Il fascino che Federico De Maria avverte per la poesia di Walt Withman è indiscutibile. Anna Maria Ruta in proposito: «quanti echi withamniiani sono contenuti ne *Il Fabbro* del 1901: - Ora mostro che la grandezza vera non è che evoluzione. Io voglio aprire agli uomini le vie dell'Avvenire e a chiudere il Passato mi preparo... il cimitero terribile sarà fra non molto, o custodi del vecchiume, gli altari eretti al vostro falso nume il nostro velo li rovescerà. Nell'Avvenir la vita e l'Arte è vita ed Avvenire! - Qui il motivo dell'avvenirismo, che acquisterà ben altra consapevolezza teorica negli anni immediatamente posteriori a «La Fronda» e ai rapporti con Marinetti, in cui il bisogno del nuovo diventerà soprattutto coscienza dei limiti del provincialismo intellettuale e necessità di un rapporto veramente innovatore e rigeneratore con l'esterno, affonda le sue radici proprio nel canto di Withman: - La vita immensa in passione, pulsazioni e forza, lieto, per le più libere azioni che sotto leggi divine si attuano, canto l'Uomo Moderno -. Da questa conoscenza, insieme con queste novità di contenuti ed immagini, derivò lo sperimentalismo metrico, che De Maria fu uno dei primi in Italia ad accettare ed usare con entusiasmo [...]» (A.M. Ruta, *Ancora sul carteggio Marinetti-De Maria*, op. cit., p.134. I versi demariani riportati dalla Ruta appartengono ad una prima versione de *Il Fabbro*, quella pubblicata su «Arte Nuova». La lirica rimane inalterata in F. De Maria, *Voci*, cit., ma viene modificata in Idem, *Liriche dei tempi*, cit.)



miti della metropoli e delle macchine»,<sup>356</sup> sia curata dalla rivista marinettiana «Poesia», nello stesso anno di uscita del *Manifesto futurista*, molti elementi de *La Leggenda della vita* continuano a rivelare solo un rapporto di tangenza con Marinetti della cui poetica viene nettamente respinto il metodo e la forma violenta di concepire il futuro. Anche nella raccolta del 1909, come vedremo più dettagliatamente, De Maria condivide del neonato movimento d'avanguardia la celebrazione dell'avvenire attraverso un adeguato rinnovamento artistico. Tuttavia la direzione ottocentesca impressa alla sua concezione del progresso che si accompagna a utopie pacifiste e, al contempo, il rapporto di continuità di stampo boitiano-scapiagliato che l'autore instaura tra tradizione e innovazione, indicano la sua divergenza dalla violenta e radicale svolta marinettiana. È lo stesso De Maria a esplicitarlo nel luglio 1910, col la pubblicazione, su «L'Ora», del già menzionato scritto *Volgarizzazione della cosa abominevole*.<sup>357</sup>

Nella lirica *Al Vento*,<sup>358</sup> De Maria canta il trionfo sull'impeto dei soffi sfruttato dall'uomo «fin dal giorno remoto/ in cui il [...] primo fratello / [...] nell'abete scavato [...] / impennò [...] / la prima vela».<sup>359</sup> Nei primi 37 versi del componimento è tratteggiata con efficacia la furia del vento, cui l'autore dedica più di un terzo della lirica, con il deliberato intento di esibire il significato del successo e il valore dell'impresa umana. Al dominio sul vento erano legate invenzioni che avrebbero cambiato il volto della realtà. Il poeta ripercorre le tappe di un progresso in continua ascesa, partendo dall'ideazione del mulino a vento, per poi spostarsi su quella della mongolfiera, nella speranza di vedere presto i cieli solcati da un «aereo portentoso»,<sup>360</sup> decantato, infatti, nel più tardo *Aeroplano di Latham*, lirica del 1910, «Pel primo volo umano nella tempesta».<sup>361</sup>

A tal proposito Lionello Fiumi ha affermato:

[...] dai versi scritti fra il 1900 e il 1910 traspare il desiderio di una modernità a qualunque costo, lo spirito di rivolta verso ogni pregiudizio letterario, la lodevole aspirazione a costruire del nuovo. Il De Maria ha giustamente tenuto a rivendicare la sua priorità quale

---

<sup>356</sup> A. Bertoni, *op. cit.*, p. 287.

<sup>357</sup> F. De Maria, *Volgarizzazione della cosa abominevole*, cit.

<sup>358</sup> F. De Maria, *Al Vento*, in *La leggenda della vita*, cit., p.74.

<sup>359</sup> *Ivi*, vv.49-56.

<sup>360</sup> *Ivi*, v.84.

<sup>361</sup> F. De Maria, *Aeroplano di Latham*, in *Estate di San Martino*, cit., p. 73.

aedo dell'aviazione, come dimostrano le sue poesie «Al vento» (1905) dedicata a Wilbur Wright e l'«aeroplano di Latham», del 1910.<sup>362</sup>

E Calogero Ravenna ha aggiunto:

il poeta [...] è uno spirito nobile che “intende il fascino del passato e sente la bellezza della vita moderna”. Non è il poeta della vita agreste. [...] Egli è nato per la città piena di fragori e di moto e sa cantarne le infinite riposte lusinghe come altri non mai.<sup>363</sup>

Alla luce delle nostre precedenti considerazioni, condividiamo con Ravenna la precisazione sulla propensione demariana alla valorizzazione del passato. Dall'altra parte però riteniamo che i giudizi dei due critici, contemporanei del De Maria, vadano attenuati. Il «desiderio di una modernità a qualunque costo», soprattutto, sembra non corrispondere alle effettive aspirazioni del siciliano, estraneo all'estremismo marinettiano.

I versi di *A l'Eroe che verrà*<sup>364</sup> seguono la scia di entusiasmo per l'avvenire. Il componimento si configura come testamento dell'eredità che il passato, di cui il poeta si fa portavoce, lascia all'uomo «che verrà». De Maria, in quanto uomo del presente, ponte tra la dimensione passata e quella ventura, considera avi, gli uomini delle trascorse età, figli quelli del futuro:

E poi che un poco somiglio  
a quello che tu sarai,  
e poi che nell'oggi vermiglio  
io così vaticinai  
il tuo avvento fatale,  
voglio chiamarti mio figlio!<sup>365</sup>

C'è infatti un filo rosso che accomuna e quasi imparenta tutti gli uomini di ogni età, benché essi percorrano tratti diversi delle terrene vicende.

---

<sup>362</sup> L. Fiumi, *Federico De Maria*, «La Sicilia», 3 aprile 1954. Lionello Fiumi (1894 – 1973) visse tra Verona e Parigi e fu un apprezzatissimo poeta, traduttore, prosatore, critico e il curatore di alcune importanti antologie.

<sup>363</sup> C. Ravenna, *Poeti di Sicilia (De Maria, Lentini, Cajo)*, Il Quaderno, Agrigento, ed. Scuola TIP “Orfani Gioeni”, 1938.

<sup>364</sup> F. De Maria, *A l'eroe che verrà*, in *La leggenda della vita* cit., p.84.

<sup>365</sup> *Ivi*, vv.67-72.

Le gloriose vittorie dell'eroe del domani rappresentano solo l'ultima tappa del faticoso, lungo cammino intrapreso dagli avi. L'autore, dunque, concepisce il nuovo in continuità col vecchio. La sintetica storia dell'umanità, che parte dalla nascita dell'universo per giungere rapidamente, nel breve giro di ventiquattro versi,<sup>366</sup> al dominio sulle forze della natura, mira a mettere in luce, attraverso l'incalzante anafora «Per te»,<sup>367</sup> il sacrificio che il passato ha offerto ai propri eredi. Il tempo trascorso che De Maria, con la sua arte, ha contribuito a dissolvere, quasi fosse diventato ormai un tiranno oppressivo da abbattere, ha costituito una fase ineludibile ai fini del conseguimento dell'unico obiettivo che il poeta si propone, quello di agevolare il percorso e il plasmarsi dell'uomo del futuro.

Centrale è la celebrazione del nuovo eroe, «il definitivo/ conquistatore, il vincitore di tutto»,<sup>368</sup> che l'autore immagina privato della conoscenza del male, «L'anima tua, signora/ della vita, trascorrerà/ di bene in bene, su ali/ leggere: tu non saprai mali»,<sup>369</sup> utopia storicamente ricorrente e dettata dalla convinzione secondo la quale il progresso apporti unicamente benessere e pace. Anche l'aspirazione a un progresso etico si discosta dal messaggio poetico propriamente futurista.

Eppure in altri casi, equiparando il ruolo della vita e della morte, il giovane De Maria mostra di appoggiare lo spirito distruttivo di Marinetti, quando è finalizzato a garantire la continuità del ciclo vitale.

Così nella già menzionata *Vecchia Casa*,<sup>370</sup> che arricchisce la galleria delle metafore demariane, il poeta celebra il concetto della morte, preannunciato dalla metafora del cadavere - «La vecchia casa [...] è un mostruoso cadavere straziato da enormi ferite» -.<sup>371</sup> L'associazione metaforica prosegue nel nesso tra la fase della distruzione e l'agonia dell'edificio, la cui anima «s'è esalata a poco a poco»<sup>372</sup> in un lento stadio intermedio in cui si appresta a divenire «la tomba/ del passato».<sup>373</sup> Ma non si tratta più di un sepolcro attorno a cui il poeta invoca la luce di un

---

<sup>366</sup> *Ivi*, vv.12-35.

<sup>367</sup> *Ivi*, vv.17, 18, 24, 28, 33.

<sup>368</sup> *Ivi*, vv.37-38.

<sup>369</sup> *Ivi*, vv.46-49.

<sup>370</sup> F. De Maria, *La vecchia Casa*, in *La leggenda della vita*, cit., p.71.

<sup>371</sup> *Ivi*, v.4.

<sup>372</sup> *Ivi*, v.11.

<sup>373</sup> *Ivi*, vv.49-50.

«rogo di vittoria»,<sup>374</sup> come nel caso sopra esaminato, nel quale l'imbarcazione affondata assurgeva quasi a sacro altare, simbolo della congenita attrazione umana per l'esplorazione e la scoperta. In questa circostanza, la tomba rappresentata dalla casa va abbattuta e poi trasformata in culla di un nuovo mondo.

La medesima concezione è espressa nel componimento *Il cadavere*,<sup>375</sup> che suggerisce, come la poesia precedente, fin dal titolo, un'immagine di decadenza. La lirica, pubblicata una prima volta ne *La leggenda della vita*, ricompare nella sezione *Poemi Civili (1904-1910)* dell'antologia *Liriche dei Tempi*, per tornare, infine, in *Incantesimo del Fuoco*, con il nuovo titolo di *Divenire*,<sup>376</sup> che focalizza lo spostamento del punto di vista dell'autore. Il titolo originario metteva principalmente in luce il contrasto tra il corpo inerte e la vitalità della materia di cui è composto: «E ogni cellula del corpo morto/ visse di sé [...]»;<sup>377</sup> l'intitolazione successiva, *Divenire*, sottolinea invece la naturalità del corso biologico, metafora di quello storico, in cui tutto si trasforma, permettendo la continuità della vita.

Il componimento è una peculiare testimonianza dell'influenza esercitata sul siciliano dalla letteratura positivista. Il poeta, infatti, tratta scientificamente il tema della morte corporale, illustrando il processo di decomposizione di un cadavere:

Così, sotto molteplici forme,  
egli dalla sua morte trasse molteplici vite.  
Venne per vie infinite  
- in umore attraverso la terra  
grassa, in fluido galleggiante  
nell'aria, in fecondante  
corpuscolo - a dare alimento  
a tutta la famiglia enorme  
degli esseri che han nella vita sensibile dimora.  
Tornò ad esistere ancora  
nella linfa vitale  
che abbeverava la quercia ed il frumento;  
del cervello immortale  
si nutrì un frutto che offerse le pure  
soavità del sapore  
a ristorare umane creature;

---

<sup>374</sup> F. De Maria, *Gli Abissi Azzurri*, in *interludio classico*, cit., p.53, v.90.

<sup>375</sup> F. De Maria, *Il Cadavere*, in *La leggenda della vita*, cit., p. 69.

<sup>376</sup> F. De Maria, *Il divenire*, in *Incantesimo del fuoco*, cit., p.111.

<sup>377</sup> F. De Maria, *Il Cadavere*, in *La leggenda della vita*, cit., p.69, vv.13-14.

e nacque dal cuore  
travolto nel tacito esilio  
delle zolle opprimenti, qual palpito  
supremo, un fiore vermiglio.<sup>378</sup>

L'assunzione di un'ottica democritea, induce il poeta ad associare la morte a «un disgregarsi d'atomi fecondi» al quale segue «un benessere di vita novello»:<sup>379</sup>

E ogni cellula del corpo morto  
visse di sé come il mondo  
nuovo che, appena espresso  
dal fiammeo grembo di forze complesse, ha un secondo  
suo ardor d'esistenza indefesso.<sup>380</sup>

L'avversativa «Ma» del verso 38 segnala il passaggio da una sezione scientifica a una metafisica: il divenire non si ferma unicamente al mondo sensibile, ma investe anche la sfera spirituale, indicata dalla perifrasi «qualcosa/ di più tenue, di più leggero».<sup>381</sup> La morte apre all'anima, libera dal peso della materia, le soglie della Verità.

Sottolineando la complementarità di vita e morte, gli ultimi due versi sintetizzano il senso dell'intera lirica: «l'occulta e rinnovatrice bontà della morte [...] agguaglia/ l'eterna bontà della vita».<sup>382</sup> Essi indicano, infatti, che la morte, non comporta la fine di tutto, bensì un passaggio ad altre forme d'esistenza e a nuove verità, come sottolinea l'appellativo «madre di nuova vita» assegnatole dal poeta in *Sinfonia della notte*, successivo componimento.<sup>383</sup>

Il divenire e l'avvenire, quindi, coincidono come nella vita e nella storia, così nell'arte.

---

<sup>378</sup> *Ivi*, vv.18-37. Va notata, all'interno di questi versi, l'abbondanza di termini che rimandano al campo semantico della vita: «... fecondante ...alimento ... esistere ... linfa vitale ... abbevera ... immortale ... frutto ... ristorare ... nacque ... palpito ... fiore vermiglio».

<sup>379</sup> *Ivi*, vv.8, 5.

<sup>380</sup> *Ivi*, vv. 13-17.

<sup>381</sup> *Ivi*, vv.38-39.

<sup>382</sup> *Ivi*, vv.56-57.

<sup>383</sup> F. De Maria, *Sinfonia della notte*, in *La Ritornata*, cit., p.150, v.17.

### II.3- *Santa Maria della Spina* e il romanzo psicologico del primo Novecento.

Uno degli obiettivi che la ricerca si pone è quello di indagare le peculiarità del De Maria narratore e della sua adesione al processo di “edificazione” del romanzo novecentesco. La produzione narrativa demariana si articola principalmente in tre romanzi<sup>384</sup> e accompagna le altrettante fasi poetiche del siciliano.

Si prenda in considerazione, al momento, l’arco temporale che copre i primi anni del XX secolo – per De Maria fase di elaborazione del romanzo psicologico *Santa Maria della Spina* - e i fenomeni che parallelamente contribuirono alla fondazione delle innovative strutture romanzesche del Novecento.

È noto che anche in Italia, come nel resto d’Europa, l’inadeguatezza delle vecchie forme narrative naturalistico-ottocentesche nell’espressione della crisi interiore, dovuta al crollo delle antiche certezze, avviò il doppio processo di dissoluzione e di rielaborazione delle stesse, in maniera affine a quanto realizzato, in poesia, dalle avanguardie futurista e crepuscolare.

*Santa Maria della Spina*, romanzo abbozzato tra il 1902-1904 per poi essere rimaneggiato nel 1908 e pubblicato la prima volta nel 1912,<sup>385</sup> dovette confrontarsi con le principali tendenze della narrativa italiana dell’epoca. La rottura della tradizione – è risaputo - toccò esiti profondamente radicali con l’azione distruttiva legata alla nuova generazione dei vociani, propugnanti il frammentismo, la prosa lirica e l’autobiografismo, nel più assoluto rifiuto dei generi del romanzo e della novella. Dall’altra parte, invece, si approdò a una ricomposizione delle strutture narrative con le innovative soluzioni, alternative sia rispetto a quelle dei vociani che degli ottocentisti, proposte da Pirandello, Svevo e poi anche da Tozzi. Le forme come i contenuti si piegarono all’esigenza di dar voce ad un malessere tutto novecentesco, sintomatico del sempre più accentuato disinserimento dell’intellettuale nella società: le strutture

---

<sup>384</sup> F. De Maria, *Santa Maria della Spina*, Torino, Lattes, 1912; Idem, *La vita al vento*, Milano, “Corbaccio”: dall’Oglio, 1933; Idem, *L’avventura dei tre don Giovanni*, Milano Montuoro, 1944.

<sup>385</sup> Il romanzo fu certamente scritto, o quantomeno abbozzato, prima del 1905. Infatti esso viene menzionato nella lirica *Lettera palese*, pubblicata nella raccolta demariana *Canzoni rosse* che, lo ribadiamo, fu edita proprio nel 1905. Nel 1919 *Santa Maria della Spina* fu pubblicato da un plagiatario con il titolo *Vita lontana* e questo inconveniente indusse l’autore e l’editore Lattes a pubblicare nuovamente l’opera nel 1922.

aperte, estranee al tradizionale svolgimento parabolico, policentriche o contraddittorie nel loro ambiguo modo di render conto della realtà, così come i nuovi temi della nevrosi, della memoria, dell'inetitudine, consegnarono il ritratto di un'interiorità scissa, allucinata, tendente ad una deformazione del reale di impronta espressionista.

De Maria con il suo romanzo d'esordio, scritto, come si è detto, nel primo decennio del Novecento, fu chiamato a partecipare al vorticoso dibattito sulla rifondazione della narrativa e, pur collocandosi tra le file delle nuove generazioni di scrittori, si mostrò fedele al principio poetico di un rinnovamento misurato che rispettasse e mantenesse i generi letterari tradizionali, sovvertendoli internamente. Il suo allontanamento dal futurismo più estremo fu concomitante al rifiuto della poetica vociano.

L'appena ventenne scrittore palermitano muoveva da modelli disparati: mostrava una certa precocità nel cogliere gli stimoli provenienti dai nuovi orientamenti novecenteschi inaugurati, nel 1904, fin dalla pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal*, romanzo che De Maria aveva segnalato ne «La Fronda».<sup>386</sup> Dall'altra parte la sua formazione ottocentesca aveva determinato l'assimilazione della lezione dei maestri realisti, naturalisti e veristi (Flaubert, Balzac, Zola, Capuana, Verga) ma anche scapigliati.

Non è da escludere, inoltre, l'influenza del romanzo psicologico di fine Ottocento che ha tra i suoi maggiori esponenti Dostojewskij in Russia, Bourget, Huysmans, Flaubert e Maupassant in Francia, James negli Stati Uniti e che in Italia inizia a diffondersi dopo l'Unità soprattutto con alcuni scapigliati<sup>387</sup> e con l'interesse di Capuana<sup>388</sup> e di De Roberto per l'introspezione psicologica.<sup>389</sup> Il conseguente rifiuto del narratore

---

<sup>386</sup> Come già ricordato, in *Vento di Fronda* de «La Fronda», anno I, n. 1, 25-5-1905, si dava notizia della traduzione in francese, tedesco, inglese de *Il fu Mattia Pascal* e si definiva l'autore «nostro geniale collaboratore».

<sup>387</sup> Cfr. D. Ascolano, *Il racconto psicologico nella Scapigliatura milanese*, in «Convivium», 1967, 5, pp.577-602; G. Di Pino, *Trame e linguaggio dell'inconscio*, nel vol. *Dal Rinascimento alla Scapigliatura*, Bari, Laterza, 1969.

<sup>388</sup> Appartiene al fondo topografico De Maria, presso la Biblioteca comunale di Palermo, una raccolta saggistica di G. Pipitone Federico aperta da uno scritto su *Luigi Capuana e la psicologia nel romanzo moderno: Storia Fosca, Ribrezzo, Giacinta, Homo, Le Fiabe, Le Parodie*. (G. Pipitone Federico, *Saggi di letteratura italiana contemporanea*, II serie, Palermo, Pedone-Lauriel Editore, 1888)

<sup>389</sup> D'altronde, come'è risaputo, proprio Maupassant e Flaubert furono i principali modelli di De Roberto. Tuttavia va precisato che i veristi giungono solo a una rappresentazione esterna e scientificata della psicologia dei personaggi, cioè studiata indirettamente attraverso l'interpretazione di gesti e atteggiamenti. Manca un'analisi dall'interno, solo abbozzata, per certi versi, dal ricorso al discorso indiretto libero. Siamo ancora lontani dall'autoanalisi e dal flusso di coscienza.

onnisciente sostituito da un procedimento di focalizzazione interna che recepisce l'ottica del personaggio, colloca questi autori tra i primi cultori di quel genere di romanzo sviluppato nel Novecento da Joyce, Proust, Pirandello, Svevo, Tozzi con una maggiore consapevolezza sostenuta dalle scoperte freudiane.

La formazione scapigliata di De Maria e i suoi contatti con il conterraneo Ragusa Moleti determinarono, con molta probabilità, la direzione psicologica legata alla scelta del genere romanzesco. Il romanzo psicologico, contemporaneo a quello sociale, ebbe infatti notevole diffusione tra gli scapigliati:<sup>390</sup>

Tale romanzo per sua natura, a differenza del romanzo contemporaneo sociale, i cui protagonisti intrecciavano le loro passioni e i loro affetti con avvenimenti politici o comunque pubblici, delimitò i personaggi nella sfera del privato, li ridusse di numero schierandoli spesso a servizio di uno solo, tipico, e diresse la sua attenzione ai flussi dei ricordi e delle emozioni fino ad arrivare con ben altra pregnanza alle soglie dei flussi di coscienza, ai contrasti tra ragione e sentimento, ai tormenti esistenziali, contribuendo nel caso a modificare e ad alterare la tradizionale struttura stilistica del più diffuso genere letterario.<sup>391</sup>

Tuttavia l'introduzione da parte della scapigliatura delle tematiche abbracciate dallo stesso De Maria - la malattia, la nevralgia, la memoria, anticipazioni di più maturi sviluppi novecenteschi - si accompagnava ancora a un bagaglio precipuamente ottocentesco ravvisabile nel ricorso all'analisi deterministica di stampo positivista, dalla quale neppure lo scrittore siciliano riuscì a svincolarsi del tutto. Il romanzo psicologico verista non poteva essere però associato a quello scapigliato nel quale il protagonista maturava un'autonoma coscienza interpretativa nell'analisi del proprio malessere esistenziale.

Pedrina sosteneva che De Maria avesse dato con *Santa Maria della Spina* «uno dei primi esempi di romanzo psicologico, di scavo», «un'opera nuova, precorritrice di tanta parte della narrativa moderna che con Proust e Joyce fa del monologo interiore la sua insegna».<sup>392</sup> Il critico fu influenzato, in questo suo giudizio sul romanzo demariano, dall'esame

---

<sup>390</sup> Solo per riportare gli esempi più autorevoli, rientrano all'interno di questo genere *Fosca* e *Una nobile follia* di Igino Ugo Tarchetti, *Costanza Gerardi* di Luigi Gualdo, *Le memorie del presbitero* di Emilio Praga, *Il signor di Macqueda* di Girolamo Ragusa Moleti.

<sup>391</sup> G. Farinelli, *op. cit.*, p. 19.

<sup>392</sup> F. Pedrina, *Il poeta precursore*, cit., p. 3.



condotto da Aldo Capasso e riportato, infatti, per intero all'interno del suo saggio sul palermitano, *Il poeta precursore*. Così Capasso: «*Santa Maria della Spina* si colloca nella genuina narrativa “di scavo”, e nella prima fase di essa, prima di Proust e di Joyce. Né si può tacere che vari elementi di essa precorrono manifestamente la psicologia freudiana.» Pertanto riconosceva all'autore siciliano il merito di aver svolto una «parte di precursore [...] nella storia del romanzo italiano e europeo». <sup>393</sup>

Alla luce di quanto già detto sui modelli demariani e in previsione di ciò che si avrà modo di chiarire più in là, la lettura che negli anni '50 i due critici fanno del romanzo demariano, attribuendogli una valenza precorrittrice rispetto ai maturi esiti nazionali e europei, a nostro avviso di ben altro valore, ci sembra manchi di obbiettività. Non che non si riconosca al siciliano una spiccata precocità nel cogliere lo spirito di quello che sarebbe stato poi il panorama culturale novecentesco, ma al contempo va considerata l'ampiezza del repertorio dei punti di riferimento demariani.

L'autore di *Santa Maria della Spina* mira a ritrarre, analizzandone i suoi diversi gradi, la parabola evolutiva della nevrosi del protagonista, Claudio Giuliani. Egli, ventiduenne, in seguito alla morte dell'amatissima madre, Maria, lascia Napoli e il padre, don Gennaro, in cerca di distrazioni dalla sua sofferenza. Con questo proposito, suggeritogli dallo stesso padre, che vuole a tutti i costi proteggerlo da emozioni devastanti, egli si reca a Pisa dove lo accolgono lo zio materno, Francesco, e Elena, straordinariamente somigliante a Maria e orfana della sorella di lei. Con la cugina, nonostante già moglie e madre del piccolo Guido, Claudio intraprende una relazione, sognata fin dal primo incontro e realizzata dal primo bacio che i due si scambiano durante una visita alla chiesetta pisana di Santa Maria della Spina. Questo luogo costituisce per il protagonista il confine tra una vita nuova e quella fin lì passata, povera di passioni, di sensazioni forti, che i genitori - egli pensa - temevano potessero in lui sfociare nella follia ereditata da uno zio materno, morto suicida in manicomio. Il coinvolgimento in questo rapporto adulterino, infatti, è accompagnato dal manifestarsi di gravi disturbi psichici: la somiglianza tra l'amante e la madre, il senso di colpa nei confronti dei familiari e l'instabilità di fondo del giovane protagonista causano

---

<sup>393</sup> A. Capasso, *Federico De Maria*, in *Ivi*, p.15. Causa la difficoltà nel reperimento del testo che riporta il giudizio critico di Capasso, citiamo da Pedrina.

l'insorgere di soffocanti, terribili pensieri che alterano la sua percezione della realtà. La successione degli eventi, posti in una vertiginosa climax ascendente – la nascita di un figlio; la certezza che Fabio, marito di Elena, sia consapevole del tradimento; i gravi dissesti economici in cui versa quest'ultimo e la sua disperata richiesta d'aiuto a Claudio, che la trascura, preso com'è dai suoi tormenti; e ancora il finto suicidio di Fabio, che invece fugge col figlio Guido; l'angoscia di Elena per la perdita del primogenito, le dure accuse che ella rivolge all'amante -, descrive l'acuirsi dello squilibrio, preparando così il lettore ad un terribile epilogo: la morte di Elena per strangolamento e la fuga dell'allucinato Claudio presso la chiesetta di Santa Maria della Spina dalla quale egli esige a gran voce la restituzione della propria vita.

Il romanzo è strutturato in ventotto capitoli che seguono un ordine cronologico, interrotto solo da alcune digressioni e flash back. Il rispetto della canonica modalità evolutiva della vicenda ( inizio – sviluppo - fine) rende la struttura per lo più chiusa. Se nei primi quattro capitoli viene rispettata una suddivisione in giornate, a partire dal quinto si assiste, in un primo momento, ad un'ulteriore dilatazione temporale dovuta alla necessità dell'autore di soffermarsi su episodi da cui dipende l'intero svolgimento della vicenda (per esempio la narrazione della sesta giornata e della visita dei due cugini a Santa Maria della Spina occupa un capitolo e mezzo, due quella della settima, legata all'analisi delle prime confuse, discordanti sensazioni del protagonista), poi il ritmo cronologico si fa sempre più concitato, con salti anche di mesi. La perdita delle coordinate temporali genera nel lettore un acuto senso di smarrimento nel quale si rispecchia un'interiorità ormai priva di razionali punti di riferimento e, a sua volta, allegoricamente connessa a «questa nostra malata anima odierna».<sup>394</sup>

La narrazione della vicenda avviene in terza persona, tuttavia l'autore rifiuta l'identificazione con un narratore onnisciente, che presenta dall'esterno la storia e i personaggi e dissolve i dubbi del lettore grazie al proprio punto di vista, ben distinto da quello di uno o più protagonisti. Viceversa si assiste, in questo caso, ad una totale identificazione tra il soggetto narrato e il narratore che si eclissa

---

<sup>394</sup> F. De Maria, *Prefazione* alla seconda edizione di *Santa Maria della Spina*, cit., p. 2. L'autore afferma che la sua opera si colloca tra quelle che rappresentano «questa nostra malata anima odierna».

all'interno del personaggio riportandone con esattezza pensieri, sentimenti e ambivalenze. Ci sembra di poter affermare che De Maria prediliga il ricorso al procedimento dell'impersonalità flaubertiana, secondo la quale l'artista, prendendo spunto dall'opera creatrice divina, sebbene presente dietro il velo che lo copre, scompare dentro il suo lavoro.<sup>395</sup> Esplicativo il seguente esempio di realismo psicologico demariano:

Quando Claudio non poté più vedere suo padre che agitava la mano salutandolo, fatto un ultimo cenno di saluto anche lui, si ritrasse dal finestrino buttandosi a sedere, e chiuse gli occhi. Nel petto sentiva sempre quel nodo, ch'era un gran desiderio di piangere; ma i suoi occhi si erano forse inariditi dopo tante lacrime versate: sua madre, morendo, gli aveva involato ogni gioia, ogni gaiezza; avrebbe egli sorriso più? E pure sì, fino a ieri aveva sorriso a un racconto faceto di Peppino Capuano. Ne ebbe rimorso, nondimeno si convinse che non avrebbe potuto mai dimenticare la sua morta. Come s'ingannava suo padre sperando di potergli lenire il cordoglio mandandolo a Pisa presso i parenti.<sup>396</sup>

Come Flaubert, anche De Maria resta estraneo all'impersonalità naturalista o verista, che fa del narratore un attento scienziato chiamato esclusivamente a riportare i dati raccolti in seguito a un'osservazione distaccata che lascia al lettore la deduzione della psicologia dei personaggi. L'impersonalità demariana, sul modello di quella flaubertiano-realista, privilegia ancora l'Arte rispetto alla scienza. Benché

---

<sup>395</sup> Cfr. G. Flaubert, *Madame Bovary*, (trad. it. e cura di Roberto Carifi), Milano, Feltrinelli, 1994, parte II, cap. VIII, p.138: «[...] un senso di molle abbandono la colse, essa ricordò quel visconte che le aveva fatto ballare il valzer alla Vaubyessard, e la cui barba esalava, come quei capelli, odore di vaniglia e di limone; e meccanicamente, socchiuse la palpebre per meglio respirarlo. Ma, in quel gesto d'inarcarsi sulla sedia, scorse in lontananza, proprio in fondo all'orizzonte, la vecchia diligenza, la *Rondine*, [...]. In quella carrozza gialla, tanto spesso Léon era tornato a lei; e da quella strada laggiù era partito per sempre! Credette averlo di fronte, alla sua finestra, poi tutto si confuse, passarono nuvole ancora le sembrava di volteggiare nel valzer, sotto il bagliore dei lampadari, al braccio del visconte, e che Léon non fosse lontano, che stesse per venire... e intanto sentiva sempre la testa di Rodolphe presso di sé. La dolcezza di questa sensazione penetrava così nei suoi desideri di una volta [...].»

<sup>396</sup> F. De Maria, *Santa Maria della Spina*, cit., p.4. E ancora a p. 5: «Ecco, chi l'interessava di più era lei, Elena. Dopo nove anni ella doveva essere ben mutata; ma egli neppure la ricordava così come l'aveva vista a diciotto anni. Come aveva potuto sposare quel Fabio Mauri, lei che pure era bella? Sì, egli, rammentava che era bella e null'altro, non sapeva nemmeno se aveva gli occhi neri o azzurri. ora ella aveva un figlio, un bimbo di circa otto anni, Guido; certo era diventata grassa come tutte le buone mamme, o quasi tutte. Sua madre si era mantenuta sottile ed elegante, invece. Ricordò quante mamme grasse conosceva. Anche lui, però, come tutti i cugini, sentiva che avrebbe potuto intessere con lei un amoretto platonico, senza quel Fabio e quel bimbo. Ma!... Eppure, no; egli non avrebbe saputo amare più, quelle sciocchezze ora l'infastidivano; s'infastidì persino d'averle pensate. L'anima sua era troppo piena di dolore per badare a queste follie; la sua vita avvenire non sarebbe più che il solo ricordo dei ventidue anni che aveva fin allora vissuti.»

essa si proponga una descrizione antisoggettiva, la rivolge all'interiorità di Claudio; si può cioè affermare che l'autore annulla la sua soggettività per assolutizzare quella del personaggio. In tal modo non viene lasciato spazio ad interpretazioni personali del lettore, condotto dentro la mente del protagonista e semmai costretto a compiere un lavoro inverso, ovvero quello di distinguere tra la realtà oggettiva e la visione deformata che ne dà il soggetto.

La vicenda è filtrata dalle sensazioni di Claudio e, in mancanza di un intervento esplicativo del narratore, viene meno la possibilità di comprendere se ciò che egli avverte corrisponda alla verità o sia il frutto delle sue paranoiche fantasie. Sopra ogni cosa, Claudio è ossessionato dal soffocante sospetto che, come Elena, anche Maria sia stata un'adultera. Questo dubbio, insinuatosi in lui per la incredibile rassomiglianza tra la cugina e la madre, è fomentato dal collegamento tra una serie di elementi che assumono nel protagonista il valore di indizi avvaloranti l'ipotesi di partenza. Tuttavia il lettore, maturando via via un atteggiamento di diffidenza nei confronti dell'ottica che guida il racconto, non riesce a stabilire se ciò che il personaggio dà come certezza sia legato a una dimensione oggettiva o a un'inconscia opera di autoconvincimento. La voce narrante, non esercitando più il controllo totale sulla storia e limitandosi a riportare sensazioni altrui, si presenta estremamente debole. Il punto di vista dominante è così quello allucinato di un nevrotico, testimone inattendibile degli eventi alterati da paure, rimozioni e lapsus che rielaborano liberamente frammenti di vecchie memorie. Si consideri la sequenza di episodi che portano Claudio a sospettare di adulterio la madre:

[Claudio] Ricordò che una volta sola, quando egli era bimbo ancora, suo padre, ritornando da uno dei soliti lunghi viaggi, aveva avuto con la moglie un caloroso diverbio, ma a bassa voce, restando chiusi in camera, sì che egli non ne aveva capito, aveva solo udito la voce piangente di sua madre ripetere: «T'inganni! T'inganni!» Poi egli era scoppiato in singhiozzi dietro la porta, e i genitori erano accorsi per calmarlo... Solo ora ricordava questo episodio triste della sua fanciullezza, per tanti anni rimasto sepolto nella sua memoria... [...] Si ricordò incidentalmente di Gaspare Talli. [...] Gaspare Talli. Gaspare Talli. Questo nome si mescolò ad altri pensieri, ed egli se lo ripeté mentalmente più volte.<sup>397</sup>

---

<sup>397</sup> *Ivi*, p. 57.

L'arte decadente dispone all'espressione delle profonde associazioni dell'io e ancora una volta De Maria si dimostra figlio del suo tempo. Difatti, nel romanzo, dopo aver appreso da Elena la notizia della prossima nascita di un figlio loro, Claudio, procedendo per associazione di idee, giunge a considerare:

Una bambina sì; l'avrebbe conosciuta anche Don Gennaro. E che avrebbe detto il brav'uomo apprendendo le relazioni colpevoli del figlio colla cugina? Se ci fosse stata sua madre, forse l'avrebbe perdonato, le mamme sono più indulgenti. E poi la sua mamma avrebbe provata la stessa felicità di quando era nato lui... Allora certamente somigliava di più a Elena, forse aveva fatto come Elena per confidare la sua maternità al marito? Fors'anche quella volta ella era pure in campagna col marito, come Elena e lui... La mente di Claudio eccitata sostituì nel ricordo suo padre e sua madre a se stesso e a la sua amante, quali erano stati poco innanzi... Ma egli non era marito di Elena: Elena aveva un altro per marito e lo ingannava. E se anche sua madre avesse ingannato il marito? !... [...] E se sua madre avesse avuto un amante? Uno? Forse più?... Riandò col pensiero ai giorni trascorsi, e mentre con le mani lente ed incerte si svestiva, alla sua mente si presentarono visioni mostruose di amori colpevoli. La donna, nei quadri che l'anima sua rappresentava aveva sempre il viso di Elena o di sua madre. [...]<sup>398</sup>

Così al momento del parto di Elena nuovi parallelismi si ripropongono:

[...] E sua madre? Era accaduto forse lo stesso per lei? Forse tutto così, come ora: forse l'altro era presente, il marito non c'era, la levatrice tardava...

[...]gli urli di Elena lo perseguitarono. Stava rannicchiato al buio, col capo fra le mani, invocando ed aspettando che tutto finisse; e frattanto la fantasia gli diceva che ventitré anni prima alla sua nascita, in casa sua era accaduto lo stesso, che sua madre, adultera come Elena soffriva così, e pure non malediceva l'amante... Gli parve per un momento di assistere ai suoi stessi natali, natali di delitto [...]<sup>399</sup>

---

<sup>398</sup> *Ivi*, pp. 82-83. E continua: «Ma no, ma no, i suoi non erano che pensieri, nemmeno si potevan dire sospetti. Di che sospettava egli? Dell'amico forse, di suo padre? Di quel Guacci, che veniva così di frequente in casa loro?... Perché sarebbe venuto così spesso quell'uomo?... Certo sì, era lui, lui! Un bell' uomo alto, bruno, maschio, odioso per bellezza e mascolinità! Spesso le donne amano questi uomini vuoti, questi stalloni di razza, tutti muscoli e niente cervello. La morta aveva dovuto amarlo: una volta gli aveva detto: -Siete un vero cavaliere Guacci!»

<sup>399</sup> *Ivi*, p. 123, 126. Si tenga presente che nella necessità di sottolineare le costanti e le evoluzioni del personaggio si propongono in sequenza brani riferiti a pagine diverse. Il cambiamento di pagina è segnalato dallo spazio lasciato tra una citazione e quella successiva.

Ulteriori nessi sono suggeriti a Claudio dall'episodio della malattia del piccolo Guido (in *ivi*, p. 90): «In costui gli pareva, in qualche momento di vedere se stesso piccino, quando pure aveva avuto una malattia grave, e sua madre lo aveva assistito così come ora faceva Elena. Allora egli, incosciente, non sospettava, non si tormentava di nulla; la madre era una santa per lui: così come ora era Elena per Guiduccio. il bimbo forse sarebbe morto ignorando nella sua innocenza la colpa della madre che mostrava d'amarlo tanto, che

Il protagonista è poi scosso da un'affermazione di Kate, la prozia inglese di Elena, che parlandogli della cugina la definisce «sua sorellina», non si capisce se per un lapsus o per sottolineare il rapporto affettuosamente familiare instauratosi tra i due:

«Pravo! Pravo! Voi molto pene a sua sorellina!»

[...]

E nella mente gli ronzavano le inconsce parole di Kate che aveva chiamato Elena, sua sorellina. Ciò gli dava un'angoscia indicibile, perché, infatti, se non proprio sorella Elena era sempre sangue suo... Tante volte egli stesso aveva notato la grande somiglianza di lei con sua madre, la morta. Somiglianza grande ed inesplicabile. Ma, chissà se per un caso tremendo a cui egli non aveva mai posto mente, Elena fosse veramente sua sorella? Se fosse figlia di sua madre?<sup>400</sup>

Claudio sente allora l'urgenza di ritornare a Napoli per tentare di fare chiarezza sui dubbi sorti durante la sua permanenza pisana. Giunto presso la tomba della madre, è preso da nuovi ripensamenti:

Quel sospetto! Ma sua madre, la buona, la devota, la santa, che s'era sacrificata per lui durante la sua infanzia malaticcia, e che una volta aveva pianto tanto durante una lunga tempesta, temendo per la vita del marito viaggiante lontano, poteva essere la donna adultera ch'egli aveva sospettato?!

Oh, come e perché questo pensiero che un altro avrebbe subito discacciato, aveva preso talmente ferme radici in lui? Se fosse un presentimento strano e terribile? Se fosse soltanto un bisogno che lo spingeva ad assicurarsi che nel mondo fatto di menzogne e di tradimenti, ella sola, l'adorata, si fosse mantenuta pura?<sup>401</sup>

Ad ogni modo egli prosegue nelle sue indagini, cercando nuovi indizi tra la corrispondenza privata della madre:

[...] gli cadde sott'occhio una busta vuota, su cui l'indirizzo di sua madre era vergato da una calligrafia maschile, allungata, elegante, che egli non conosceva. La guardò, la studiò attentamente. Chi aveva scritto? Cercò tra il disordine di quelle carte il contenuto di quella busta, ma inutilmente. Chi l'aveva preso?

Un pensiero l'assalì. Ricordò il diverbio a bassa voce tra suo padre e sua madre, che egli, piccino, aveva tentato invano di ascoltare dietro l'uscio... Suo padre, forse, temeva, sapeva qualche cosa contro la moglie? Durante l'assenza del figlio, certo, egli era venuto in quella camera a frugare anche lui tra le carte della morta per sciogliere un dubbio, per trovare una verità. Ricordò anche quella stessa frase di

---

piangeva tanto sulle sue sofferenze, ma che pure non aveva pensato a lui quando si era data in braccio all'amante.»

<sup>400</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>401</sup> *Ivi*, p. 94.

una lettera paterna che pochi mesi prima aveva ricevuto a Pisa: «Troppa pena mi rimane nella mia anima che da nessuna fede, da nessuna speranza potrà mai essere consolata. E questa pena non è la sua sparizione solamente, ma anche la fine della tranquillità su tante cose che la sua presenza, e le sue parole sapevano darmi».

Si stupì di ricordarla tanto nettamente. Era chiaro, anche suo padre, dunque, prima di lui, aveva avuto un sospetto, un timore, che ella, la moglie, era riuscita a fargli credere falso. Sapeva parlare così bene, convincere così bene, lei! E, torturato infine dal dubbio, rinato dopo che ella era morta, il povero marito aveva cercato di sapere completamente; e perciò aveva ricorso allo stesso metodo di lui; ecco perché l'armadio e il tiretto erano aperti, le lettere in disordine, quella busta vuota.

Ma di chi era quella lettera? Di chi aveva sospettato suo padre? Questo, Claudio voleva sapere.

Volle allora con rabbia leggere tutte le lettere di suo padre, sperando di trovare in queste un indizio. E lesse, lesse, lesse saltuariamente, tutte, con foga. Molte ne mancavano, di certo, perché tra alcune correva un divario di parecchi mesi; e forse sarebbero state queste le più luminose. Una però, ne lesse, di vent'anni innanzi, che cominciava così: «Sta bene, ti credo. Ma rimane sempre immutata la mia avversione per quell'uomo e la vecchia inglese che mi ha tutta l'aria di una mezzana». E nient'altro; ma fu un lampo.

L'inglese era lei, Kate, la prozia di Elena, la vecchia sorda e cieca per la quale pure lui, dopo suo padre, aveva sentito fin dal primo vederla un'avversione istintiva profonda. Gli parve a lungo, restando così attonito, fulminato, di vedere innanzi a sé, occhi enormi, dilatantisi in cerchi concentrici simili a quelli d'un bersaglio da fiera. Ecco la luce finalmente, e tremenda, quale egli aveva voluta!

Rilesse quelle parole, dieci venti volte ancora. La sua mente vacillava. Ma no, ma no, ciò non chiariva nulla. Era ancora il sospetto non una certezza. La certezza gli poteva essere solo data da suo padre o, meglio ancora da lei, da la vecchia.<sup>402</sup>

Sulla figura materna Claudio riversa un amore così viscerale e totalizzante che, fin dall'inizio, essa, «colei che amava più d'ogni cosa al mondo»,<sup>403</sup> si configura ad un tempo come mamma e come amante. Da qui un sentimento di forte gelosia nei suoi confronti: «Egli non poteva tollerare che sua madre avesse amato altri che lui.»<sup>404</sup>

Questa percezione è rafforzata dall'attrazione del protagonista per Elena: il ricordo suscitato in lui dalla somiglianza tra le due donne funge, nell'inconscio di Claudio, da forte stimolo emotivo:

Il pensiero di sua madre morta assalì [...] Claudio il giorno dopo, quando vide la cugina, pronta ad andar fuori con lui: «[...] come le somigli! [...] ti si potrebbe scambiare per lei.»<sup>405</sup>

---

<sup>402</sup> *Ivi*, pp. 98-99.

<sup>403</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>404</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>405</sup> *Ivi*, p. 23. E ancora (pp.27; 79): «Notò di nuovo ch'ella somigliava a la morta, la quale le apparve nell'anima, così vestita di nero, com'era nel giorno dei morti, nel novantotto. Ma quell'immagine somigliantissima a sua cugina durò un baleno»; «[...]guardandola mentr'ella si rizzava sulle punte dei piedi, alto il braccio per spiccar dal cespo l'oleandro,

Dall'altra parte, il senso di colpa, generato dall'aver amato un'altra donna e tradito «la creatura da lui più adorata»,<sup>406</sup> opprime il personaggio:

[...] ad un tratto un pensiero sopito scoppiò nella sua mente: sua madre! Egli rideva, e sua madre, l'adorata, era morta! Restò un istante annichilito davanti al ricordo doloroso che aveva dimenticato e che adesso sopraffaceva l'anima sua.

Claudio credette che suo padre amasse la morta più di lui che già cominciava a dimenticarla.<sup>407</sup>

La tematica del rapporto fra padre e figlio, che affiora in vari punti del romanzo, coglie uno dei *topos* dell'antitradizionalista narrativa novecentesca. Per la nuova generazione di scrittori, da Kafka a Pirandello, Svevo e Tozzi, il conflitto con la figura paterna da un lato assume una valenza metaforica – esso riproduce simbolicamente la volontà di una rottura con la tradizione ottocentesca dei «padri ammalati»<sup>408</sup> –, dall'altro si arricchisce di una componente psicologica che si dispiega nel complesso edipico teorizzato da Freud.

Lo sviluppo del suddetto motivo viene colto da De Maria nella sua fase iniziale: il taglio datogli dall'autore resta ancora estraneo all'incombente autoritarismo che caratterizza la personalità dei padri kafkiano-tozziani. Il personaggio demariano, conscio di aver anteposto alla figura paterna l'attaccamento alla madre, vive con la prima un rapporto fondato su un senso di colpa, più che di antagonismo, replicato dal legame instaurato con Elena che lo tiene lontano dalla paterna Napoli:

Claudio, separandosi da suo padre, senti un'improvvisa tenerezza per lui.

Quanto lo amava suo padre! Spalancò gli occhi, a questa che gli appariva come una rivelazione; quanto lo amava !... Sì, e gli sguardi teneri del caro uomo non glielo avevano fatto capire mai? Egli, non lo

---

[...] tutta nel desiderio di quel fiore, s'accorse che somigliava proprio a sua madre, quando aveva colto un arancio nella Villa Gravina a Sorrento.[...]Claudio [...] pensava che ella somigliava a sua madre specialmente vista di fianco e perciò, nel tedio che al ritorno dalla pineta, lo aveva d'un subito invaso, egli sentiva pure una certa tenerezza per quella donna che gli rammentava così dappresso la creatura da lui più adorata.»

<sup>406</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>407</sup> *Ivi*, pp. 30, 74.

<sup>408</sup> E. Praga, *Preludio*, cit., p. 83, v.1.



aveva capito, quell'affetto immenso, e senti per la prima volta, oscuro, il rimorso di non aver amato abbastanza suo padre.

Pensò a suo padre con la stessa commozione che aveva avuto alla stazione di Napoli, nel separarsi da lui. [...] Egli doveva scrivere al babbo, rimasto a casa solo... Povero babbo! Aveva già ricevuto tre lettere da lui, mentr'egli una sola gliene aveva mandata, poiché tutto il tempo gli era rubato da Elena. Elena, Elena!<sup>409</sup>

Nel corso dell'opera, via via che l'intuizione dell'adulterio materno diventa in Claudio certezza, a tale sentimento subentra un senso di partecipazione alla medesima afflizione del padre, quella di scoprirsi ingannato dalla donna amata: «E nella ricerca affannosa gli pareva di non essere più lui, ma suo padre, che certamente aveva pure fatto così.»<sup>410</sup>

Il protagonista arriva, infine, a sospettare che il tradimento della madre possa essere stato precedente alla sua nascita e occasione del suo concepimento. La distanza affettiva da don Gennaro dipenderebbe, a livello inconscio, dalla sua estraneità genetica:

[...] Egli non ricordava, neppure nella sua infanzia lontana di aver mai visto la madre in intimità con uomini, mai era andata fuor di casa sola. Se pure ella aveva tradito don Gennaro, lo aveva fatto prima che egli, Claudio, nascesse. E perciò, forse, era vero il sospetto angoscioso ch'egli fosse figlio d'una colpa e che don Gennaro non fosse nulla per lui!... Ma chi era allora suo padre?<sup>411</sup>

Se così fosse, la propensione di Claudio a sedurre una donna sposata sarebbe determinata da una tara familiare, ereditata dal padre biologico.

Il romanzo demariano appare profondamente influenzato dalle teorie deterministiche, sviluppate dal positivismo filosofico e dal darwinismo. Il rispetto dei criteri deterministico-materialistici viene così confermato dalla sottolineatura del nesso esistente tra la natura fedifraga di Maria e quella della nipote Elena. Se essa è determinata nella sua condotta da una tara ereditaria, e dunque dall'appartenenza a una razza, risulta chiaro che, oltre ai tratti fisiognomici, si acquisiscono con il patrimonio genetico anche le inclinazioni. Assumendo un'espressione che

---

<sup>409</sup> F. De Maria, *Santa Maria della Spina*, cit., pp. 3, 5, 58. E ancora a p. 67: «Si senti commosso al ricordo di quell'uomo che undici giorni innanzi, sì triste e già quasi vecchio aveva singhiozzato rimanendo solo, al separarsi a lui. Povero caro papà, solo, così solo nella casa deserta, o tornato ormai in mare, ripreso alla sua vita errante! Oh poterlo riabbracciare, per rimediare a vent'anni d'indifferenza piangendogli d'affetto sul viso. Senti un grande, grande bisogno di lui, della sua casa.»

<sup>410</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>411</sup> *Ivi*, p. 117.

Pipitone Federico riferisce alla *Giacinta* di Capuana, Elena, insomma, «è adultera non già per capriccio ma per fatalità di leggi ineluttabili – la legge ereditaria e dell’ambiente [...]».<sup>412</sup>

L’equivoco in cui si imbattono Pedrina e Capasso, nel ritenere De Maria un precursore di ben più noti autori novecenteschi,<sup>413</sup> è dettato dal riferimento da parte del palermitano non alle scoperte freudiane,<sup>414</sup> così poco diffuse tra gli intellettuali italiani primonovecenteschi e persino tra quelli del primo quarto di secolo,<sup>415</sup> bensì ai modelli deterministici del primo Freud, quelli su cui avvenne la formazione del filosofo, superati solo successivamente.<sup>416</sup> Di fatto Sandro Mancini ha focalizzato l’attenzione sul «determinismo che Bloch attribuisce a Freud».<sup>417</sup>

La tematica della nevrastenia familiare, che qualifica numerosi romanzi naturalistici fino a *I Vicerè* di De Roberto, in *Santa Maria della Spina* vede coinvolto Claudio, erede dello squilibrio psichico di uno zio materno, oltre che della sua fisionomia. Riflessioni contrassegnate da uno stile crudamente realista sono rivolte dal protagonista alla figura del prozio, su cui regna un alone di mistero nel corso dell’intero romanzo:

Girò tutt’intorno gli occhi per osservare la stanza, e trasali vivamente quando in un angolo gli parve scorgere un uomo che lo guardasse, ma lontano, come oltre una porta. Era la sua immagine, riflessa da uno specchio grande, consunto in parecchi punti dalla vecchiaia. Si vide pallido, e l’attribui a l’emicrania inchiodata ancora nel suo cervello. Gli parve così, di somigliare un poco al ritratto di quello zio materno di sua madre, che s’era sfracellato il cranio contro una parete della sua cella nel Manicomio a Londra.<sup>418</sup>

---

<sup>412</sup> G. Pipitone Federico, *Saggi di letteratura italiana contemporanea*, II serie, cit., p. 97.

<sup>413</sup> Cfr. dietro, a p. 95 del presente studio.

<sup>414</sup> L’autore palermitano subisce piuttosto l’influenza dei nuovi traguardi raggiunti negli 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, tra i collaboratori frondisti.

<sup>415</sup> Ad attestarlo il noto insuccesso e la chiara incomprendimento con cui dovette confrontarsi la sveviava *Coscienza di Zeno*, quando, nel 1923, vide la sua prima pubblicazione. Luperini (*op. cit.*, vol. XIII, p. 175) attesta che «in Italia la psicoanalisi è penetrata solo negli anni Sessanta».

<sup>416</sup> Cfr. *Enciclopedia Filosofica*, Milano, Bompiani, 2010, vol. VII, p. 4480- 4483: « [...] la concezione freudiana della vita mentale non fu ispirata soltanto dal clima deterministico e positivista del suo tempo». Quindi non soltanto ma anche. D’altronde è chiaro che le convinzioni di Taine relative ai fattori originari di condizionamento umano costituirono la base su cui elaborare le teorie psicoanalitiche che su quegli elementi inconsci fondavano le loro dimostrazioni.

<sup>417</sup> S. Mancini, *L’orizzonte del senso*, Milano, Mimesis, 2005, p. 47.

<sup>418</sup> F. De Maria, *Santa Maria della Spina*, cit., p. 10. E ancora a p. 72: «Tutti i ricordi più vari della sua vita gli si affollavano intorno, e pensava specialmente a quel suo prozio materno, ch’egli conosceva soltanto di nome e di figura pel ritratto che se ne conservava in casa sua, morto a venticinque anni suicida nel manicomio. Pensava a lui con una tenerezza grande, tenerezza che a poco a poco addolci tutti i suoi sensi..»

E quando Fabio in un accesso d'ira nei confronti della moglie, credendosi solo con lei, definisce Claudio «un pazzo che dovrebbe stare al manicomio», «uno che bisognerebbe guardare in cella»,<sup>419</sup> sconvolgenti timori animano il protagonista:

Claudio un momento allibi... poi una gran luce, un lampo momentaneo si fece nella sua anima. Lo zio materno suicida nel manicomio, di cui egli aveva ignorato l'esistenza fino a diciannove anni, quando l'aveva saputo per un'indiscrezione della serva di casa... le cure di sua madre, le sorveglianze per evitargli ogni emozione... quell'indefinibile cosa ch'egli stesso sentiva dentro di sé... Pazzo! egli era destinato alla pazzia, a morire nell'anima, di questa morte inesorabile!<sup>420</sup>

L'inquietudine del personaggio, fuggito con l'amante in una villetta fuori Pisa, è acuita dal pensiero della ineluttabilità della sorte che lo accomuna al prozio:

E Claudio, si ricordò a un tratto in quelle camerette semplici e ignude come celle, di quello zio di sua madre che s'era sfracellato il cranio contro la parete. Egli pensò che non avrebbe saputo fare lo stesso, e che era impossibile che anche lui fosse pazzo.<sup>421</sup>

La nevrosi di Claudio si manifesta costantemente nella precarietà del suo equilibrio psichico e nelle continue contraddizioni che ne disgregano l'integrità. Svareti gli esempi testuali che la segnalano:

Lo stare in quella camera chiusa, dinanzi a quel letto ove il corpicino di Guido sotto le coperte, assumeva spesso l'immobilità di un cadavere, lo faceva soffrire indicibilmente e aumentava sino al delirio le sue fantasticaggini più strambe. Egli non poteva, in quei lunghi momenti, che pensare: e pensava infatti, tormentando assiduamente se stesso. [...]

Non sarebbe stato meglio vivere più semplicemente senza tormentarsi mai, senza muoversi mai, senza cambiar mai d'abitudini, senza lasciare la nostra mente aprirsi a i pensieri, a i desideri, ai dubbi?

Vivere senza pensiero: ecco la felicità per Claudio.

Egli non aveva mai badato al fatto che i suoi lo avevano trattato come di solito non si trattano i fanciulli e i giovani restringendo il cerchio naturale della sua vita, impedendogli di soffrire, di gioire. Perché? Solo adesso egli si accorgeva che le gioie e le sofferenze arrivategli d'un tratto, tumultuosamente dopo la morte della madre, erano troppo insolite per lui, e segnavano nel suo spirito un'orma troppo profonda.

---

<sup>419</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>420</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>421</sup> *Ivi*, p. 138

Sua madre lo aveva tenuto sempre sotto il suo occhio vigilante, curando di evitargli ogni emozione nuova, ogni dolore ed ogni gioia violenta; in una vita calma ed eguale, fatta di studi leggeri, di piccoli piaceri famigliari. Ella che lo aveva amato più d'ogni altro, forse capiva che doveva essere questa la vita per lui.<sup>422</sup>

E poco dopo contrariamente si chiede:

Chi poteva amarlo? [...]Forse lo aveva amato sua madre... ma no, neppure lei: una volta ella lo aveva picchiato perché le aveva accidentalmente gualcito una gonna di seta. Suo padre? No, suo padre non poteva amarlo perché dubitava, forse, che egli fosse suo figlio.<sup>423</sup>

Le antinomie arrivano fino a investire la sfera dei suoi sentimenti per Elena:

[...] vicino a Elena, il piacere stravincedeva sempre qualunque sentimento; bastava ch'ella lo baciasse per obliare, per non credere e per non pensare.

Forse, se Elena fosse stata sempre così egli non avrebbe avuto mai momenti di stanchezza e di disgusto, non l'avrebbe considerata mai come una creatura banale.

Era men bella di prima, Elena. Non sentiva più, almeno per quel momento, quella inspiegabile angoscia beata che gli aveva tanto fatto desiderare la bellissima donna. E malediceva ancora quella passione, il suo viaggio, tutto quanto era passato.

---

<sup>422</sup> *Ivi*, pp. 90, 104, 96.

<sup>423</sup> *Ivi*, p. 99. Ecco altre sequenze di considerazioni discordanti l'una dall'altra (pp. 4, 5, 9, 17): «Come s'ingannava suo padre sperando di potergli lenire il cordoglio mandandolo a Pisa, presso i parentil»; «Oh, sì, sì, aveva ragione suo padre, aveva fatto bene a mandano fuori di Napoli; in paese nuovo, tra gente nuova l'anima sua si sarebbe riposata»; «[...] gli spiacevano tutti quei parenti così dissimili da lui, anche Elena che parlava troppo fatuamente. Oh, come si pentiva di essere venuto!»; «A dispetto di qualche ricordo fugevole e placido della morta, il dolore in lui si affievoliva, e la diversità di questa nuova vita che cominciava gli arrecava un piacere pur nuovo, ancora indistinto nella sua coscienza. Aveva fatto bene a venire a Pisa. Passò mentalmente in rivista la sua infanzia malaticcia, la sua adolescenza deserta tra la rigida scuola e la casa, la sua prima giovinezza fredda trascorsa a leggere romanzi e fantasticare, priva d'ideali e di occasione di passioni, e si accorse che non aveva vissuto.»

Oppure a pp. 66, 87: «Fabio gli strinse la mano guardandolo e tacendo. Quel silenzio d'un attimo torturò Claudio. Che sospettasse? Che sapesse già qualche cosa? Nello stesso tempo però aveva lo strano desiderio di narrargli tutta la verità per deliziarsi del suo dolore»; «Fabio, sempre, gli destava la più grande avversione, la quale però era, strano, temperata da certi moti di pietà, di compassione profonda, quando Claudio pensava a lui e al suo stato, ma da lontano: perché quando lo aveva dinanzi, bastava a renderlo spietato nell'odio.»

E poi ancora (p. 82): «Un bambino, o meglio una bambina, sarebbe stata una gioia grande per lui, ma l'assalì anche il pensiero che, nata in casa di Fabio, ella dovesse essere considerata qual figlia di costui, portare il suo nome. E Fabio che cosa avrebbe fatto? Che sarebbe accaduto? Il marito poteva ingannarsi? E la gente? E lo zio Francesco? [...] Elena, nella gestazione, avrebbe perduto la sua grazia sformandosi, disgustosa. E poi tutto questo ignoto che si preparava, gli faceva quasi spavento. Una bambina sì; l'avrebbe conosciuta anche Don Gennaro. E che avrebbe detto il brav'uomo apprendendo le relazioni colpevoli del figlio colla cugina? Se ci fosse stata sua madre, forse l'avrebbe perdonato, le mamme sono più indulgenti.»

[...] nella veemenza dell'abbraccio di lei, immaginò la creaturina palpitante entro quel seno, e gli pareva impossibile che fosse anche sua. Che schifo! Dunque l'amore si risolve così? E non è meglio lasciarlo nello stato di puro desiderio, di sogno senza baci, senza amplessi brutali? Oh! la nostalgia della cosa che non ha nome !...

Oh perché erano accaduti tutti quei fatti terribili? Meglio non fosse mai venuto a Pisa, non avesse conosciuto i parenti [...] <sup>424</sup>

D'altronde non potrebbe essere diversamente dal momento che, se l'amore incestuoso per la cugina è connesso alla sua somiglianza con Maria, esso costituisce allo stesso tempo una forma di adulterio nei confronti dell'altrettanto incestuoso legame materno. A sua volta, però, il legame instaurato con Elena realizza un'inconscia azione punitiva rivolta al tradimento originariamente commesso dalla pur adorata madre, da colei che ha innescato il processo di consequenziali atti fedifraghi. Il tragico strangolamento di Elena, nel finale, portando a compimento la tematica di *eros e thanatos*, sintetizza simbolicamente i sentimenti discordanti di Claudio. Esso è volto non solo a ripudiare l'amante, responsabile della sua infedeltà verso la devozione materna, ma anche a attuare, mediato da Elena che la incarna, il castigo assegnato alla madre.

L'assunzione di un'ottica allucinata porta spesso alla sottolineatura dello stato di stordimento che genera un senso di confusione, man mano sempre più accentuato, tra i due piani del sogno e della realtà. Alla base di questi frequenti episodi si pone l'avvio di un processo di estraneità da sé stessi, di scissione dell'io in più frammenti che si disconoscono come facenti parte di un'unità e che, dunque, rifiutando la coordinazione di una voce dominante, generano il più assoluto relativismo:

Claudio si domandò un momento se tutto ciò fosse vero, se la sua partenza fosse veramente avvenuta, o se piuttosto egli non sognasse. Non intese più i rumori e i moti bruschi del treno, ma gli parve per brevi istanti di trovarsi in un luogo immobile, di non essere più lui, ma una cosa non viva, rimirante lo squallore desolato del tempo...

Gli tornò l'idea della mattina: che sua madre potesse anche non essere morta, potesse invece attenderlo a Pisa...

[...] anche lui doveva morire; doveva non vedere più il cielo, la campagna, le giornate come questa, né baciare più, né pensare... Nulla! Ed era possibile? Ma come? Per un momento ebbe la sensazione che ciò fosse accaduto, ch'egli fosse morto, e non fosse più lui, a pensare quelle cose, a veder gli alberi e le foglie svolazzanti ma uno spirito misterioso entrato per un istante nel suo cadavere...

---

<sup>424</sup> *Ivi*, pp. 87, 107, 122.

E s'ella non fosse morta? Se egli avesse sognato e se quel sogno perdurasse tuttavia? Forse ella era uscita e sarebbe tornata tra poco, con le Cappiello.

[...]si rammentava in ogni particolare. Sì, rammentava. Dunque non era possibile ch'egli si ingannasse, che cercasse ingannarsi, che volesse credere d'aver fatto un lungo, lunghissimo sogno. Ma allora che cos'era quello stordimento strano, lieve lieve, ch'egli si sentiva nella coscienza, sì che i suoi stessi pensieri gli sembravano come lontani da lui, come non suoi, benchè spessi e tumultuanti?

Claudio [...] si domandò ancora, e sempre senza sapersi dare risposta, se quanto accadeva fosse realtà o sogno.<sup>425</sup>

Finché si arriva ad una svolta: i pensieri e la realtà immaginaria da essi elaborata assurgono a unica dimensione con cui Claudio si relaziona. Chiari sintomi di tale evoluzione il suo mutismo e l'aria trasognata. Si noti la climax ascendente che raggiunge l'acme nell'epilogo del romanzo:

Costui andava taciturno e sempre con quella sua aria d'insonnolito.

E rimandava di giorno in giorno la sua indagine nell'indolenza nuova sopravvenuta dopo la sua malattia: tutto gli seccava; muoversi, agire, parlare, pensare; difatti non pensava più quanto prima, malgrado la sua aria meditabonda restava lungamente assorto a mente vuota in un intontimento assonnato.

Elena lo squadro inquieto, ma egli era calmissimo, aveva dipinta in faccia un'aria infantile.

La luce fioca d'una stearica deposta sul comodino illuminava di scorcio il viso della donna supina, chiazzandolo d'ombre: la bocca sorrideva lievemente, bisbigliando parole fievole, come sospiri; gli occhi ora si socchiudevano, ora si sbarravano smisuratamente... E Claudio, fissando quegli occhi, vicinissimi, grandi, e vertiginosi, ebbe un momento la visione d'altri occhi terribili... E allora, guardandoli bene, gli parve che quegli occhi, sotto i suoi, così spalancati lo minacciassero... Egli sentiva il piacere serpeggiare sottilmente nelle sue vene, e nello stesso tempo lo atterriva quello sguardo che pensò fosse d'un altro essere.

[...] Voleva godere senza vedere quegli occhi, e allora avanzò una mano per coprirli, per estinguerli. La sua mano incontrò un collo ignudo, caldo, palpitante... balenò nella sua mente l'altra visione d'un collo da stringere, da spremere tutto il sangue da una dilatata ferita...

Senti delle parole, poi delle grida e il corpo di Elena spasimante d'amore si contorse, si agitò, si dibatté convulsamente sotto di lui. Ciò aumentò in guisa folle il suo godimento; ma vide anche gli occhi sbarrarsi, schizzanti, terribili, ancora più minacciosi... e allora chiuse i suoi sentendo anche sotto la mano raggrinzita il collo da spremere, da spremere con gioia infinita...<sup>426</sup>

---

<sup>425</sup> *Ivi*, pp. 4, 5, 80, 93, 94, 123.

<sup>426</sup> *Ivi*, pp. 137, 141, 144, 145.

Si tocca qui l'apice del processo espressionista di deformazione della realtà, ad avviare il quale contribuiscono vari traumi e turbamenti. I principali tra quelli della sua permanenza pisana, riemersi nel finale vorticosamente confusi, derivano in primo luogo dalla conoscenza della prozia di Elena, la sorda e cieca Kate, dall'accento inglese, descritta nell'atto di spalancare «i grandi occhi da le iridi morte» e chiusa nel suo mondo di visioni:

Claudio, benché sorridesse, aveva trasalito, senza saper perché, davanti a quell'essere ch'era quasi un cadavere.

Il [...] viso [di Kate] quasi mummificato ebbe una smorfia che parve un sorriso ma gli occhi immoti le si fecero umidi e gonfi. Claudio invece di commuoversi, ebbe un moto interno di strano fastidio.

[...] nel vano buio della porta di sinistra apparve una forma bianca. Claudio trasalì vivamente: era Kate in camicia, che abbandonato il letto sorridendo e mugolando qualche parola in inglese, con gli occhi di pietra sbarrati, piccola, scarna, terribile, seguiva una visione che vedeva ella sola.

A letto, Claudio non dormì. Il pensiero Elena, ma più l'immagine di Kate, lo tennero desto tutta la notte. La vecchia, la terribile vecchia che gli metteva nel sangue un'inspiegabile spavento, fu il fantasma della sua insonnia. E pure, mentre ne aveva terrore l'odiava, egli si domandava la ragione di questo suo sentimento, perché riconosceva che Kate era una povera creatura debole, inadatta al male.

Poi gli apparvero i terribili occhi sbarrati di Kate che inseguiva gli spiriti, ed ebbe la sensazione come se essa gli dovesse portare sventura...

[...] stranamente, gli tornava nell'animo il riso inconsapevole di Kate.<sup>427</sup>

Gli occhi del gatto Nerone, in casa degli zii, rinnovano nel protagonista le inquietanti sensazioni avvertite in presenza di quello sguardo allucinato da cui si sente perseguitato. Per questo in preda al furore egli è portato ad uccidere l'animale, gesto che poi giustificherà a sé stesso come dovuto alla febbre, che invece succede allo shock subito.<sup>428</sup>

---

<sup>427</sup> *Ivi*, pp. 13, 17, 53, 56, 58, 67.

<sup>428</sup> *Ivi*, pp. 71, 116: «Nerone, sornionamente, gli si fece presso [...] finché gli saltò leggermente sulle spalle. Egli allora se lo pose in grembo e sedé, carezzandolo, pensoso di nulla. Il gatto [...] socchiudeva e spalancava a volta a volta i grandi occhi d'oro dalle pupille vellutate grandi occhi misteriosi, che parevano accesi di fosforo dietro le iridi vetrine, come in due buchi profondi. Claudio si assorse a guardare quegli strani occhi lucenti, che gli ricordarono a un tratto gli occhi di Kate secchi alla vita, aperti ad un mondo invisibile a tutti gli altri occhi. [...] Ma quegli elettrici occhi rotondi a fissarli intensamente, cominciarono a dare uno strano senso di disagio a Claudio. Gli pareva che

Lo sconvolgimento di Claudio aumenta ulteriormente dopo che egli assiste al cruento atto dello sgozzamento di un tacchino, episodio che si anima di tinte descrittive crudamente realistiche:

Quando Nanni diede il primo colpo di coltello alla pappagorgia della vittima, questa [...], con una stratta furibonda, si divincolò dalle mani e dalle ginocchia che l'immobilizzavano fuggendo con alti gemiti nel becco chiuso. L'altra, a vedersela passare dinanzi rapida, le corse dietro con urli che parevano di bambino, e si volsero entrambe così, starnazzando e lasciando dietro una scia di sangue, verso la porta dinanzi alla quale stavano Elena, Guiduccio e Claudio. [...] le due tacchine, prima che Nanni, colto all'improvviso potesse afferrarle, si avventarono a le gambe di Claudio per trovarsi un passaggio. Egli non seppe, talmente fuori di sé, che tirare un calcio contro quella furia di penne insanguinate; al colpo, la bestia ferita stramazza; si che Nanni poté riafferrarla. [...] Claudio coi calzoni e le scarpe macchiati dal sangue spruzzatogli addosso dalla moritura, si recò in sala da pranzo [...]: lo spettacolo di quella bestia che non voleva morire, di quel sangue, il calcio che egli aveva dato, gli destavano un senso di rimorso [...].

[...] ritornò nel granaio donde venivano le strida della seconda tacchina più disperate di prima. E affacciandosi, scorse la bestia viva che si contorceva sul suolo, come in convulsioni, gemendo e chiamando con appelli strazianti la compagna, il cui corpo stretto fra le gambe del ciabattino sussultava ancora e la testa si dondolava ogni tanto fra le mani di Nanni che ne spremeva il sangue da la pappagorgia aperta. [...]

Claudio ebbe la sensazione di una sofferenza terribile. Per un momento sentì come se quell'animale svenuto fosse una parte di se stesso; sentì in sé quella mano spremere il sangue rosso da una vena recisa. [...] <sup>429</sup>

---

a poco a poco si dilatassero, in centri concentrici come l'onda allargata dal tuffo d'una pietra fino a diventare enormi. Distolse lo sguardo un momento, e le due luci fosforiche lo attrassero di nuovo nella loro allucinante vertigine... [...]. Una vaga inquietudine s'impadronì di Claudio: non si sentì più sicuro in quella stanza, illuminata a pena dalla fiammella vacillante d'una candela, che faceva agitare le ombre sulle pareti e sul pavimento, nel silenzio cupo, con quell'essere che egli non comprendeva e che gl'incuteva quell'inspiegabile malessere; «Vide ad un palmo da sé due luci fosforiche, due stelle paurose, che lo fissavano ardentemente, e gli parvero piene d'una grande minaccia. Cos'erano quegli occhi che lo perseguitavano? [...] Quegli occhi lo esasperavano; egli voleva estinguerli; gli parve che fossero la causa d'ogni suo male, che forse sarebbero stati la sua morte! Afferrò, a tastoni, il pesante candeliere sul comodino, e lo scagliò con furia verso quell'angolo. [...] i due occhi si chiusero un istante, ma tornarono a sbarrarsi in un altro angolo... Claudio, s'armò d'un bastone, corse loro addosso e picchiò. Sentì una cosa elastica balzare, con un gran soffio. Le corse dietro per la stanza, guidato dagli occhi di fantasma, colpendo sempre, picchiando anche contro le pareti e i mobili, deciso a spegnere quelle due stelle di malaugurio... Ad un tratto si sentì addosso, avvinghiata a una sua gamba, quella cosa elastica in cui i due occhi brillavano e con un moto di ribrezzo feroce, l'afferrò, se la strappò via, la sbatté contro la parete, contro il suolo, ripetutamente, ansando, con forza, folle... Sentiva tonfi, e tonfi, accompagnati da scricchiolii, da qualche strillo acuto, che a poco a poco si fece rantolante, si tacque... La cosa elastica e nervosa, in una sua mano, a poco a poco divenne inerte, più pesante ed egli la buttò via... [...] Claudio non udì, non vide più nulla: tutto gli ballò attorno, intorbidandosi d'una gran nebbia rossastra. Udì soltanto una voce lontana, strozzata che urlava: «Quegli occhi! Quegli occhi! Essi volevano uccidermi!»

<sup>429</sup> *Ivi*, pp. 85-87. E di seguito: «E la notte non dormì, ripensando a sua madre che certo aveva avuto un amante e vide tra le varie figurazioni di questo pensiero enormi occhi



Sui traumi subiti Claudio opera continue rielaborazioni, come emerge massimamente dal drammatico finale, sopra citato.

È naturale che, allora, il lettore avanzi le proprie ipotesi interpretative, prendendo parte alla ricostruzione della storia. Il carattere aperto dell'opera, come pure l'ottica monocentrica, sono però smentiti dal capitolo conclusivo, che funge da appendice, dal momento che chiarisce i punti salienti del racconto, attraverso l'assunzione di un punto di vista alternativo a quello del protagonista, privo ormai di senso. Dopo la morte di Elena e la fuga di Claudio, non cosciente dell'avvenuto - episodi questi che avrebbero potuto assumersi quale ideale conclusione aperta di un romanzo antitradizionalista-, il narratore fa in modo che la verità sia svelata al lettore da Kate, procedendo a una nuova eclissi all'interno della stralunata donna, detentrica della realtà dei fatti. Nel corso dell'opera se ne incontrano vari sentori: durante il primo incontro con Claudio, Kate afferma di averne conosciuto la madre, sorella della moglie di Hermann, suo nipote e padre di Elena, e di essere stata a Napoli, dove Maria si era trasferita da Pisa, in seguito al matrimonio con don Gennaro. Inoltre, tra le visioni della donna, una si dichiara essere la più molesta, risultato della rimozione di un segreto sconvolgente:

Ed era l'immagine di Armando, suo nipote, padre di Elena, che le si presentava nelle più oscure visioni, era una donna nei più ributtanti atteggiamenti, era se stessa ch'ella vedeva in fine, sotto forma nauseante, orribilmente spettrale, ritta ed immobile come una sentinella, davanti a quelle due figure lascive e disgustose.

A tale visione si disperava, per l'oltraggio che questa faceva ad un piccolo, casto segreto della sua vita lontana, gelosamente custodito; si disperava per la sua pudicizia e per la calunnia che l'illusione terribile lanciava al suo amatissimo Armando ed a quella santissima donna che era...<sup>430</sup>

A tal proposito, si è già menzionato il lapsus di Kate che parla a Claudio di Elena nei termini di «sua sorellina» o le parole di don Gennaro,

---

lucenti dilatati, e sangue, fiumi di sangue, che gorgogliavano nella voce dell'Arno scorrente sotto la sua finestra...[...] Un giorno che Fabio lo guardò acutamente al momento che egli salutava Elena, fissandolo negli occhi, Claudio pensò che quell'uomo avesse tutto capito e che volesse fargli del male. E allora, rimuginando timori e propositi nella sua mente gli parve che il marito di sua cugina dovesse una volta o l'altra assalirlo a tradimento per fargli violenza, magari per ucciderlo. Egli allora lo avrebbe respinto con tutte le sue forze, gli sarebbe saltato addosso, si sarebbero dibattuti, lo avrebbe stretto al collo fino a fargli uscire da una vena, spremendolo tutto, il sangue come aveva visto fare a Nanni colla gallina.»

<sup>430</sup> *Ivi*, p.56

che in una lettera alla moglie le rivela la sua avversione per Hermann e per sua zia. Leggendo queste righe, Claudio si sarebbe poi convinto che i suoi dubbi avrebbero potuto essere chiariti dalla vecchia inglese. Per questo, una volta trovatala sola, le rivolge furiose domande sulla madre:

«Parlo di mia madre, di Maria..., lei sa il nome del suo amante... chi fu?» Allora un mutamento improvviso e profondo si manifestò nella vecchia. Ella udì forse quella voce selvaggia che la turbò e vide in Claudio qualche cosa di terribile, i suoi occhi enormi si sbarrarono, fissi, come se volessero schizzar dalle orbite, il tremito del riso si mutò in tremito d'orrore... Diede un passo addietro, guardando quasi sul pavimento, e movendo gli occhi come se seguisse i movimenti di qualche fantasma.

«Maria...» - gridò - «Maria...»

Il nome di sua madre! Claudio lo udì dalla bocca della nemica che tremava misteriosamente.

Ella sapeva! Ella sapeva! Ma la vide rovesciarsi, come in convulsione, su una sedia, terrorizzata, anelante. Volle chiedere ancora, incalzando... Ma pensò anche che continuando l'avrebbe uccisa...[...]

Non s'era ingannato, no, non s'era ingannato!

Tutto era com'egli aveva sospettato, intuito! Sua madre era un'adultera e forse aveva consumato il suo tradimento in circostanze terribili, poi che la vecchia al solo udirne il nome ne riceveva un'impressione così violenta. La vecchia sapeva ogni cosa, era l'unica inviolabile custode di quel segreto che rappresentava per lui la tortura di tutta la sua esistenza. E, pensando tormentosamente così, egli si stupiva della lucidità del suo sospetto, nato da un nulla, dalla chiaroveggenza anormale della sua mente esaltata. E nel cervello sentiva la sua propria mano frugare tra la sostanza molle, e le unghie stridere contro le pareti irregolari della cavità ossea...<sup>431</sup>

Con questi indizi, ma senza la certezza della loro oggettività, alterati come potrebbero essere dalla personalità nevrotica che li rielabora, si giunge al XXVIII capitolo. In esso Kate, nonostante la cecità che le rende difficoltosa la comprensione dell'accaduto, ritrova il corpo esanime della nipote e capisce, a tentoni, dal letto troppo ampio su cui essa è riversata, che Elena ha avuto una relazione col cugino. In preda all'angoscia, la donna vede riemergere la visione del segreto sepolto nel suo inconscio per ventiquattro anni: la relazione tra i cognati Hermann e Maria, che addirittura aveva favorito, facendo da tramite per lo scambio di alcune lettere.

Era stata debole, s'era lasciata vincere dalle preghiere del nipote viziato, che l'aveva persuasa trattarsi d'una innocentissima cosa... E poi quella passione non aveva avuto lunga durata, la moglie di Hermann era morta, essi avevan lasciato Napoli...

---

<sup>431</sup> *Ivi*, pp. 115-116.

Ma no! Ora ella capì che qualche cosa d'infame, senza ch'ella sapesse, era accaduto! Claudio era nato subito dopo quell'amore, Claudio *forse* era figlio di Hermann, del padre di Elena, e Claudio aveva rinnovato con Elena gli abbracciamenti immondi di Hermann con Maria... Orrore! Orrore! ecco la colpa che lei espiava, ecco che ella pure era travolta da la tragedia finale di quell'adulterio! Il bambino piangeva guizzando sul suo seno. Kate chinò gli occhi e lo vide, sì bello, sì rubicondo, sì ignavo e dolce come un cherubino, che pensò non potesse essere figlio di due delitti.<sup>432</sup>

In mancanza di un narratore onnisciente e nonostante il cambiamento d'ottica operato, permane il «forse», l'incertezza sulle circostanze relative al concepimento di Claudio.

La descrizione della catena di colpe che si generano vicendevolmente - e la sensazione che i personaggi scontino pene dovute agli errori dei loro antenati, rendendo a loro volta colpevoli i discendenti - fa emergere il concetto di «Fato eschileo», rivisitato alla luce della scienza.<sup>433</sup> Esso si compie con ineluttabilità benché si cerchi di ostacolarlo, come avviene per esempio quando si vieta a Elena, rimasta orfana, di trasferirsi a Napoli dalla zia, per evitare che entri in contatto con Claudio, suo possibile fratello, e se ne possa un giorno invaghire, determinando inconsapevolmente un rapporto incestuoso. Ad ogni modo tale eventualità finisce ugualmente col verificarsi e assume, anzi, tratti ben più complessi di quelli solo immaginati, dal momento che tra i due si instaura una relazione adulterina, oltre che incestuosa. Evidenti le suggestioni della tragedia classica.

Lo stesso Fato si ritorce contro la nutrice Kate che aveva permesso si inneschiasse il processo di colpe e punizioni, tramandabile all'infinito. Tra l'altro l'anziana donna era stata l'unica testimone, sebbene ignara, data la sua cecità, della passione tra i cugini (e forse fratelli):

Di Kate non parlavano neppure; per essi la vecchia sorda e cieca non esisteva, adesso. [...]  
E se la zia Kate ad un tratto vedesse? E se li sorprendesse abbracciati? Come il giorno prima?...<sup>434</sup>

La cultura greca, di cui la formazione di De Maria è imbevuta,<sup>435</sup> teorizza già, benché chiaramente per linee generali e non nei termini

---

<sup>432</sup> *Ivi*, p. 149. Nostro il corsivo.

<sup>433</sup> G. Pipitone Federico (in *Saggi di letteratura italiana contemporanea*, II serie, cit., p. 96) riflette sullo stesso concetto nella sua analisi della *Giacinta* di Capuana.

<sup>434</sup> F. De Maria, *Santa Maria Della Spina*, cit., pp.62-63.

scientifici con cui lo farà Taine, una concezione del destino umano come inevitabilmente determinato dalle leggi della razza e dell'eredità.

Alla luce di quanto considerato, la definizione del genere romanzesco attribuibile a *Santa Maria della Spina* non può essere univoca, ad essa contribuisce l'individuazione di una molteplicità di direzioni. Il linguaggio a tinte forti e drammatiche, come del resto le immagini create dalla tendenza alla deformazione violenta della realtà rimandano all'espressionismo.<sup>436</sup> D'altronde abbiamo già considerato le fitte trame di relazioni instauratesi tra espressionismo tedesco e futuristi italiani, e in particolare siciliani.<sup>437</sup>

*Santa Maria della Spina*, a partire dal suo titolo, è un romanzo che risente ancora del modulo ottocentesco. L'attenzione precipua assegnata ad un luogo - la chiesetta pisana inaugura la contorta climax di vicissitudini che intrappoleranno il protagonista - deriva dalla concezione dell'ambiente come chiave interpretativa di ordine psicologico. In più l'immagine della *spina*, con il suo specifico rimando cristologico - «questa cappelletta contiene una spina della corona di Gesù. Se la vedesse: è una spina lunga così!»<sup>438</sup> -, rivela una concezione della vita incentrata sul dolore. Più volte, nel corso dell'opera Claudio invoca la cessazione di ogni

---

<sup>435</sup> De Maria è un appassionato studioso di teatro e di teatro greco classico. Cfr. F De Maria, *Teatro greco di Siracusa – Proemio all'Ippolito; Proemio all'Edipo a Colono*, in *Conversazioni sul bello e sul brutto*, Palermo, Trimalchi, 1937, pp. 47, 51.

<sup>436</sup> F. De Maria, *Santa Maria della Spina*, p. 148. Il seguente esempio va integrato con gli altri già riportati nel corso dell'analisi complessiva: «Brancolando con una mano [Kate] arrivò sino al viso di Elena, e lo senti freddo e contratto, senti sotto le dita la bocca aperta, la lingua cascante, gli occhi sbarrati nel vuoto... Un tremito d'orrore l'agghiacciò: morta? ella era forse morta? La benda dinanzi ai suoi occhi per un prodigio improvviso parve si squarciasse ad un tratto, e Kate credette vedere chiaramente Elena rigida, contraffatta, cadavere. Accanto a lei sul letto in disordine, le parve anche di scorgere un mostro spaventoso, da gli occhiacci rossi e infocati, da gli artigli adunchi, accovacciato minacciosamente contemplando l'uccisa. Un urlo le sali a la gola, ed ella arretrò. Inciampò in una poltrona, ove cadde a sedere col bambino sempre vagente fra le braccia... Ella era sola, sola, nella casa isolata, sola in compagnia di un cadavere, col piccolo essere affamato che si contorceva sul suo seno; Claudio era fuggito, forse non sarebbe ritornato mai più... Ricordò anche d'aver sentito che la serva non sarebbe più venuta a cominciare dal prossimo giorno. Ella sarebbe rimasta lì, prigioniera delle tenebre dei suoi occhi, insieme col piccino, prigioniero e impotente come lei, in quella tomba ove nessuno sapeva ch'essi erano sepolti. E la stanza si popolò a un tratto, per lei, di fantasmi di terrore. Sorsero giganti, da l'aspetto feroce, con braccia protese, con visi mutevoli, urlandole tutti parole d'abominio ch'ella non comprendeva, udendo soltanto il rumoreggiare delle voci da tuoni! Gran Dio! si chiese ella annichilita, e quali colpe doveva espiare la sua misera vecchiaia? Chi le infliggeva questo castigo spietato, questa fine disperata, e perché? Tra la folla dei fantasmi vide sorgere allora, lì, sul letto ove Elena esanime giaceva, l'apparizione più aborrita degl'incubi suoi. Ravvisò suo nipote Hermann, completamente ignudo, oscenamente allacciato ad un corpo ignudo di donna; ed anch'essa, contemplandoli, era ignuda e schifosa. La donna fra le braccia di Hermann ella la ravvisava: era Maria, la madre di Claudio...»

<sup>437</sup> Cfr. p. 69 del presente studio.

<sup>438</sup> F. De Maria, *Santa Maria della Spina*, cit., p.38.

emozione, aspirando a un'apatia che lo liberi dai suoi tormenti, nella convinzione che anche la momentanea sperimentazione di una gioia debba tradursi infine in sofferenza. Il nome della chiesa, *Maria*, rimanda poi a quello della madre, colei che, con la sua scomparsa, inaugura la fase più travagliata dell'esperienza biografica del figlio Claudio.

Gli aspetti naturalistici della narrazione legano l'autore ancora all'Ottocento. Sicuramente ottocentesco il debito nei confronti del romanzo naturalista. Il motivo dell'ereditarietà nevrastenica e, più in generale, la visione deterministica della natura umana fanno da filo conduttore della vicenda. Allo svolgimento delle suddette tematiche contribuì con certezza la risonanza avuta dalla notizia della tragica fine, nel 1893, toccata a Guy de Maupassant, a causa di una malattia ereditata dal padre che evolverà in una follia letale.<sup>439</sup>

Nel romanzo demariano si avverte inoltre, pur se mediata dallo studio di Dostojewskij, l'influenza del *Trionfo della morte* dannunziano. Lo stesso Lucini nella sua *Antidannunziana* ha constatato che «Tolstoj e Dostojewskij, rimaneggiati, entrarono nel *Trionfo della morte*».<sup>440</sup> Giorgio Aurispa, come Claudio Giuliani, ossessionato dalla convinzione di aver ereditato il destino dello zio, decide della sua sorte, suicidandosi a sua volta.

De Maria si allontana invece dal naturalismo per lo stile improntato ad un realismo psicologico che rivela il punto di vista del personaggio. Tuttavia nei procedimenti narrativi non si è ancora raggiunto un livello di modernità pari a quello del monologo interiore o del flusso di coscienza e la mediazione del narratore, seppur eclissato, è ancora indispensabile a interpretare i pensieri del personaggio. Va però riconosciuto, nella condivisione di uno stesso intento – lo studio del processo evolutivo della malattia mentale –, un passo avanti rispetto all'antecedente romanzo di Ragusa Moleti, *Il signor di Macqueda*,<sup>441</sup> che pure agì da modello per il romanzo demariano.

Un rapido confronto testuale rivelerà le divergenze presenti tra i due autori siciliani.

---

<sup>439</sup> Tra l'altro Maupassant fu autore del noto romanzo psicologico *Pierre et Jean*, nati, anch'essi, da una relazione adulterina di cui si scoprirà l'origine nel corso dell'opera.

<sup>440</sup> G.P. Lucini, *Antidannunziana*, cit., p.74.

<sup>441</sup> G. Ragusa Moleti, *Il signor di Macqueda*, (a cura di Francesco Paolo Scrima), Palermo, "Il Vespro", 1980. La prima edizione de *Il signor di Macqueda* risale al 1881. Cfr. anche G. Ragusa Moleti, *Il signor di Macqueda*, a cura di D. Perrone, Palermo, Arnoldo Lombardi, 2000.

Analizzando l'opera di Ragusa Moleti, Scrima ha parlato di «una finzione d'impersonalità non perfettamente realizzata».<sup>442</sup> Non possiamo che concordare con lo studioso, constatando che l'autore, spesso, dietro il narratore, pare immedesimarsi nel protagonista e ricercare la complicità del lettore:

[Gabriele] Avrebbe voluto più scuro, una scena più adatta al disordine e alla confusione che c'era nella sua mente. Quando ei tornò a casa sparse il lume che trovò nella sua camera, sedè in una poltrona e cominciò a pensare. Verso mezzanotte, andò a letto; ma dormì a intervalli, all'alba s'alzò; prese un libro; ma non ne lesse che una pagina e lo chiuse; non sapeva star fermo e sedeva, s'alzava, [...] verso le nove, fe' sellare una giumenta nera, vi saltò su e la spinse a precipizio [...].

Quando un uomo ha detto anche una sola parola o dato anche un solo passo che, ei crede, possa avere una grande importanza sul suo avvenire, quell'uomo sente che, al primo momento di debolezza per cui lasciò andare un po' oltre, suol seguire una specie di ripiegamento del pensiero su di sé medesimo, ed egli comincia a passare in rassegna tutto quel che ha detto, fatto o udito e, dopo questo esame, fa le meraviglie di trovarsi avanti a un abisso e si domanda: Ma come son qua io? – Gabriele trovossi, né più né meno, in questo stato d'animo.<sup>443</sup>

Piuttosto che eclissarsi dietro il suo personaggio, riportarne la complessa natura emotiva e analizzarne scientificamente le reazioni relative ad una data esperienza, l'autore prevede che il lettore, stimolato da poche tracce allusive, possa immedesimarvisi autonomamente. Un ulteriore piano, quello delle percezioni del fruitore, si frappone dunque tra il personaggio e la diretta espressione del proprio io:

Il tempo, che s'invola come cervo quando godiamo la felicità, cammina come la lumaca quando ci accostiamo ad essa. Chi sa qual dolore sia aspettare che un minuto nasca, cresca, invecchi e scivoli nell'eternità, potrà capire come Macqueda dovette passare le sette ore che ci vollero prima che arrivasse il tocco. Finalmente la mezzanotte suonò all'orologio della pieve vicina e Macqueda si avviò verso il balcone di Teresa.

Chi sa come sia dolce possedere, nei sogni, una donna, che abbia tutte le attrattive della beltà e della gioventù, immagini quanto Gabriele fosse felice in quei momenti.

Siccome la cosa più ovvia e più facile di questo mondo è il farsi presentare a una ballerina [...], mi dispenso dal dirvi e come e quando Gabriele potè trovarsi innanzi.

---

<sup>442</sup> F. P. Scrima, introduzione a G. Ragusa Moleti, *Il signor di Macqueda*, cit., p.27.

<sup>443</sup> G. Ragusa Moleti, *Il signor di Macqueda*, cit., p.48. Oppure, a p. 56: «Nessuno si accorse della sua tristezza aumentata, ché egli era per solito severo. In un cielo sempre buio, chi ha mai contato la nuvola che va e la nuvola che viene?». E ancora: «[...] quelle parole erano cadute nell'anima come acidi corrosivi».

Se sapeste cosa sieno, là fra le quinte, quelle belle creature piene di veli e che disgraziata vita son costrette a vivere, non vi farebbe meraviglia la pietà che Macqueda senti per Foly.<sup>444</sup>

La descrizione viene frequentemente omessa e sostituita con l'esortazione a immaginarla.

Ciò comporta, tra l'altro, lo svelamento della finzione letteraria: «Dopo i quindici giorni, che il lettore sa, [...]».<sup>445</sup>

Si aggiunga a ciò che Ragusa Moleti adotta, all'ottavo capitolo, la tradizionale presentazione diretta del personaggio, realizzata attraverso un'apposita digressione, modalità che risulta nettamente superata da De Maria. L'età, la professione, l'aspetto caratteriale e fisico, i trascorsi e ogni altro elemento relativo a Claudio Giuliani si apprendono occasionalmente, nel corso dell'intera narrazione. Così, invece, *Il signor di Macqueda*:

Prima di passare oltre, facciamo intanto un po' di conoscenza con Gabriele Macqueda, [...]. Era ancora giovanissimo: non toccava i trent'anni; di tutte quelle intime qualità, per le quali in avvenire dovea talvolta godere, ma più spesso dolorare, ci era in lui, non solo l'accenno, ma già quasi tutto lo sviluppo. Fin dai primissimi anni, non avea avuto mai misura in nulla. Ei s'abbandonava talora a malinconie irragionevoli che gli facevano amare la solitudine, e, per inattese e buie cagioni, irrompeva poi nel vortice della vita e ci si mescolava; [...] si stancava presto delle sensazioni, per tornare ai sogni. Anzi, a questo proposito, *debbo dire* che il senso del reale, come suol dirsi, era in lui poco acuito. *Mi spiegherò* meglio [...]<sup>446</sup>

Come ha ben notato Scrima, nel romanzo di Moleti l'«interpretazione deterministica della vicenda [...] formulata dal medico di famiglia viene presentata dall'autore come una delle tante spiegazioni possibili»: <sup>447</sup>

Pel suo medico, che credeva in ciò un fenomeno di atavismo, Macqueda non era un uomo sulla cui completa sanità intellettuale si potesse veramente giurare. Quel medico credeva che egli avesse ereditato qualcosa del misticismo della madre, [...] e qualcosa delle tendenze del padre, che gli morì a trentanove anni, sciupato da una malattia nervosa [...].<sup>448</sup>

---

<sup>444</sup> *Ivi*, p. 49, 83, 84-85.

<sup>445</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>446</sup> *Ivi*, pp. 60-61. Nostro il corsivo.

<sup>447</sup> F. P. Scrima, introduzione a *Il signor di Macqueda*, cit., p.27.

<sup>448</sup> G. Ragusa Moleti, *Il signor di Macqueda*, cit., p. 61-62.

Venti e più anni di distanza tra il romanzo di Ragusa Moleti e quello di De Maria comportano, dunque, la possibilità di rintracciare un percorso evolutivo all'interno del genere narrativo psicologico. Il marcato progresso tocca le soglie dei ben più rinomati risultati italiani e europei.

*Santa Maria della Spina* rappresenta una *summa* delle principali tendenze giovanili del suo autore. A parte l'influenza scapigliata già riscontrata, si ricorderà che l'attenzione demariana per i moti dell'interiorità è concomitante con l'elaborazione di una poetica fondata sulla libera espressione dei sentimenti, o meglio dei «microsentimenti», del singolo artista.<sup>449</sup>

La stessa fase futurista e l'iniziale entusiasmo per gli innovativi macchinari primo novecenteschi sono rintracciabili come motivi di sfondo, soprattutto nella parte iniziale ambientata in una stazione

Quando la campanella annunciò la partenza [...] la gente si agitò attorno al treno torpidamente allungato sulle rotaie [...].

Oltre la tettoia, nella luce cinerea, fra lunghe file di carri e di carriole ferme sulle rotaie, fumava e sbuffava una locomotiva in manovra. Il cielo era uggioso: pioveva un'acquerugiola sottile come la nebbia.<sup>450</sup>

Il treno a poco a poco accrebbe la sua velocità, rimbombò sulle piattaforme giranti, guizzò tra i vagoni e le macchine ferme, fischiò a lungo vittoriosamente, cigolò, stridette, gemette, nei ganci, nelle catene, nei respingenti, finché sicuro si slanciò nella campagna aperta, rombando...

Napoli, già lontana, si distingueva a pena tra la nebbia, a semicerchio lungo il golfo plumbeo. Passavano rapidissimi, fiancheggiando la via ferrata, i pali reggenti dei cartelloni-réclame.

[Claudio] Vedeva gli alberi e i pali telegrafici precipitarglisi incontro e passare oltre con furia, sibilando.

Il treno mandò un fischio acutissimo rallentando la velocità, le ruote stridettero sonoramente a l'attrito de' freni, e una luce viva abbagliò la piccola lampada dello scompartimento. Claudio si fece al finestrino, mentre il suo vagone infilava la stazione di Pisa piena di chiasso e di luce elettrica [...].

Due o tre volte la [...] voce [di Kate] stridette qualche parola fuori luogo senza speranza di risposta, che finiva con una risata *simile al cigolio d'una puleggia arrugginita*.<sup>451</sup>

---

<sup>449</sup> F. De Maria, *Prima esegesi del verso libero*, cit. p.7: «[...] non c'è nessuno di noi che non si studi e non si vivisezioni continuamente. [...] Ogni sentimento, noi sappiamo, è la risultanza di sentimenti minori [...]. Vari microsentimenti, chiamiamoli così, concorrono a generare un sentimento: cento di questi moti complementari dello spirito, che nascono dal susseguirsi turbinoso di immagini multiple e varie nel cervello agitato, ci danno quello stato speciale che comunemente e approssimativamente si chiama dolore o piacere, ma ognuna di queste immagini generative ha una vita a sé, delle vibrazioni sue proprie, un ritmo suo proprio.»

<sup>450</sup> F. De Maria, *Santa Maria della Spina*, cit., p.3. Va rilevata l'influenza del componimento carducciano *Alla stazione in una mattina d'autunno*.

<sup>451</sup> *Ivi*, pp. 4, 5, 16. Nostro il corsivo.



Se non il ruolo di precursore, data la commistione di motivi ottocenteschi e sperimentali primonovecenteschi, si riconosca al De Maria almeno quello di mediatore tra il contesto culturale isolano e quello nazionale ed europeo. Quell'intento che Scrima riconosce a Ragusa Moleti - «superare una condizione di isolamento con ogni mezzo e senza preoccuparsi di distinguere tempi e orientamenti letterari diversi»<sup>452</sup> -, riteniamo si possa generalizzare e assumere come cifra distintiva della spiccata inclinazione di alcuni letterati siciliani di fine secolo ad una comunicazione storico-culturale internazionale.

#### II.4- «Piccoli affanni» crepuscolari nel poemetto di *Mamma Silenzio*.

Le dieci liriche di *Mamma Silenzio*<sup>453</sup> risalgono agli anni 1914-15, fase di pieno fermento bellico. La caduta di ogni illusione sul progresso, che si accompagnò allo scoppio del conflitto, indusse l'autore palermitano a chiudersi in un periodo di silenzio poetico lungo quasi un ventennio, non prima di aver lasciato con *Mamma Silenzio* un testamento dell'amara delusione sperimentata. Il poemetto rimase inedito fino al 1932, quando venne inserito e pubblicato ne *La Ritornata*, raccolta con la quale De Maria riemerge dal suo stato di isolamento con accentuato pessimismo.

Se è vero che il Futurismo nacque come «reazione alla reazione crepuscolare»<sup>454</sup> giudicata malata<sup>455</sup>, il nuovo ripiegamento crepuscolare dell'opera lirica di Federico De Maria si potrebbe a sua volta interpretare come replica alla delusione verso gli esiti formali e argomentativi più

---

<sup>452</sup> F.P. Scrima, introduzione a *Il Signor di Maqueda*, cit., p.30.

<sup>453</sup> F. De Maria, *Mamma Silenzio*, ne *La Ritornata*, cit., pp.122-144.

<sup>454</sup> F. Musarra, *Ruggero Vasari e Herwarth Walden*, in AA.VV., *Tra simbolismo e futurismo, verso sud*, cit., p.84. Così Musarra: «il futurismo [...] capovolge alcuni parametri, trasformando la "fuga" in "presenza", la "diversità" in "armonia del gruppo", la "staticità" in "dinamicità", l'"abbandono" in "ritrovamento", la "soggettività/ intimità" in "oggettività/esaltazione del gruppo", il "silenzio" in "rumore" e così via.» E ancora: «Comune ai futuristi è l'avvicinare l'io all'oggetto che ne rimane scosso e vivificato. In altre parole l'oggetto appassito e invecchiato del mondo crepuscolare e decadente acquista attraverso la "spinta" futurista un nuovo splendore, una nuova esuberanza comunicativa. Contrariamente all'espressionismo, il futurismo non è soltanto una scuola poetica ma anche una scuola di vita.» (p.93)

<sup>455</sup> Cfr. S. Lambiase e G. B. Nazzaro, *Marinetti e i futuristi*, Milano, Garzanti, 1978.

esasperati della poesia marinettiana e svilupperebbe una via di mezzo tra le due tendenze, restando estraneo all'inedia corazziniana colmata con un inconsueto vitalismo. Lo stesso Franco Musarra ha constatato che «alcuni autori siciliani [...] si servivano, all'interno di un proclamato futurismo, di sottili tratti crepuscolari»<sup>456</sup> al fine di smussarne l'estremismo, sganciandosi così da dettami di scuola per quanto d'avanguardia. D'altronde conosciamo pure quanto l'opera demariana ami accogliere e rielaborare influssi di varia provenienza.

Una breve introduzione precede i dieci scritti del poemetto:

Dicono che la Grande Guerra abbia ucciso la borghesia, specie quella piccola borghesia che sa ogni miseria più del proletariato e ogni grandezza più del patriziato. Da lei, più che da tutte le altre classi, scaturirono i poeti, i filosofi, i grandi uomini di stato, gli scienziati, i rivoluzionari di questi ultimi secoli. Essa, meschina e formidabile, altruista, nazionalista, illusa, umanitaria, religiosa e ribelle ha fatto tre quarti della storia. Molti si sono illuminati alla sua luce. Oggi, poiché essa muore, io voglio un po' illuminare anche la sua mediocrità e la sua ombra.<sup>457</sup>

L'intenzione dello scrittore, quindi, era di tratteggiare luci e ombre di una classe sociale in crisi, nella quale i crepuscolari si riconoscevano.

Lo sviluppo industriale, dovuto al costituirsi a inizio secolo di un nuovo ceto capitalistico imprenditoriale, aveva determinato la formazione di una vasta classe operaia. La corruzione e le ingiustizie sociali, coesistenti con gli effetti del progresso tecnologico, avevano spinto allo sviluppo diffuso di una coscienza operaia che sfocerà nella nascita di un vero e proprio movimento operaio e nella formazione di numerose associazioni politiche e sindacali. Al 1892 risaliva la fondazione del Partito dei lavoratori italiani, al 1893 quella del Partito Socialista dei lavoratori italiani e al 1906 quella della confederazione sindacale CGL.

Il rafforzarsi di una simile situazione socio-politica comportò il delinearsi di schieramenti in contrasto tra loro negli interessi e negli obiettivi finali. Si ebbero cioè, agli estremi, da una parte le forze conservatrici di destra, e dall'altra le democratico-popolari e le compagini a tendenza rivoluzionaria al cui interno si profilavano vari indirizzi, tra cui presto si consolida quello di matrice marxista.

---

<sup>456</sup> F. Musarra, *op. cit.*, p. 93.

<sup>457</sup> *Ivi*, pag.122.

In un clima di sempre più accesi conflitti sociali, l'intellettuale borghese si rifugia in un'aristocratica solitudine, dove si ricrea un mondo illusorio in dispregio della viltà dei tempi ed in polemica con le permanenti tendenze positiviste e gli ideali del progresso scientifico da esse propagandate. In altri casi accade che si abbracci una visione progressista e si professi piena fiducia nel potere liberatorio della scienza. De Maria manifestò entrambi gli atteggiamenti che, nelle loro fasi alterne, dettarono la sua vicinanza ora al Futurismo ora al Crepuscolarismo, pur non mancando, lo abbiamo visto, momenti di complementarità tra le due direzioni.

La piccola e media borghesia, perduta la propria identità e venuti gradualmente meno i ruoli ricoperti nel XIX secolo, non si riconobbe più nei fenomeni emergenti e, nella consapevolezza di non riuscire a padroneggiarli, tese a chiudersi in posizioni difensive.

Gli elementi di tale crisi sono ravvisabili nel poemetto *Mamma Silenzio*. Il siciliano, pur celebrando lo sviluppo della nuova era, dimostra di saperne comprendere man mano i limiti.

Il componimento proemiale *I Magri Borghesi*<sup>458</sup> presenta l'ambiente scialbo in cui si muovono i Cianciana, famiglia piccolo borghese, attorno a cui ruota tutto il poemetto. La lirica mette in luce, fin dal titolo, i disagi del piccolo nucleo familiare, che incarna un'intera classe sociale. Molteplici scorrono, tra le quartine, i segnali della decadenza borghese: «polvere e pattume» ricoprono la casa nel suo «sudiciume»; «I balconcini male illuminati» dal sole; il canto che «sgorga talvolta all'aria [...] / [...] così pieno di nostalgia, / [...] triste [...]»; «Due uomini e tre donne, [...] / [...] seggono a un balcone / muti al buio. Qualcuno, sornione, / russa stanco [...]»; «[...] C'è il salotto / coi suoi mobili andati giù di moda, / la consolle un po' sghemba, il sofà rotto / ma, benché storpio, il piano forte a coda»; «Gli angoli un poco oscuri della vecchia / casa conservan sempre con le scorie / degli anni un tenue strato di memorie / un piccolo passato che sonnecchia»;<sup>459</sup> «In ogni suppellettile è rimasta, / smorta, qualcosa di chi l'ha toccata»; «Il pianoforte ora non dà più suono, / la scrivania d'Emilio è sempre chiusa»; «lo specchio [...] / [...] è più disadorno, umido e opaco» e riflette «[...] una blava / larva, piccina [...], offesa / da solchi, con

---

<sup>458</sup> F. De Maria, *I magri borghesi*, da *Mamma Silenzio*, ne *La Ritornata*, cit., p.123.

<sup>459</sup> *Ivi*, vv.29-32. Cfr. F.De Maria, *La Vecchia Casa*, in *Liriche dei tempi*, cit., p.71, vv.8-15.

un suo grigio penneccchio».<sup>460</sup> Benché al De Maria manchi l'ironia e il distacco del migliore crepuscolarismo, come non ritornare alla gozzaniana descrizione dell'abitazione de *La signorina Felicità*:

Bell'edificio triste inabitato!  
Grate panciute, logore, contorte!  
Silenzio! Fuga delle stanze morte!  
Odore d'ombra! Odore di passato!  
Odore d'abbandono desolato!<sup>461</sup>

L'ambiente trasandato, i vecchi oggetti, un tempo dignitosi, in disfacimento, la sfiorita giovinezza dei personaggi oggettivano i sintomi del malessere borghese. Il «[...] cielo d'un azzurro quasi eterno»,<sup>462</sup> che sovrasta l'abitazione, e «[...] la lunga e nera/ chioma [...]»<sup>463</sup> di cui Mamma Silenzio rimpiange lo splendore giovanile, simboleggiano per contro l'aura di gloria che in passato circondava il ceto medio. L'angoscia della madre nel guardare, riflessa allo specchio, la propria grigia immagine, accomunata in questo degrado alla figlia maggiore, Teresa, che «[...] scorge/ la sua figura un po' scialba e sfiorita»,<sup>464</sup> viene placata dall'illusione che sia lo specchio, ormai opaco, a invecchiarne le sagome. Dietro l'inquietudine delle due donne si nasconde tuttavia il rimpianto, tipicamente crepuscolare, per la fine di un'epoca, realtà che ci si rifiuta di accettare e che si cerca illusoriamente di smentire.

Il taglio crepuscolare si può facilmente cogliere nella prevalenza di tonalità malinconiche e nell'attenzione per una realtà domestico-borghese con i suoi tanti inservibili e frustranti oggettini. Anna Maria Ruta ha così notato:

In questa direzione non sorprende la citazione del poco amato D'Annunzio nella sua fase crepuscolare: «e la nostra casa sarà fatta un po' più triste ed un po' solitaria e quasi muta; parrà quasi più grande coi mobili fessi tarlati che sentiranno di vecchio; ci sarà nell'aria come un odor di sfinito».<sup>465</sup>

---

<sup>460</sup> *Ivi*, vv.2-49.

<sup>461</sup> G. Gozzano, *La signorina Felicità ovvero la Felicità*, in *Tutte le Poesie*, a cura di Elena Salibra, Milano, Mursia, 1993, p.162, vv. 25-29.

<sup>462</sup> F. De Maria, *I magri borghesi*, da *Mamma Silenzio*, ne *La Ritornata*, cit., p.123, v.3.

<sup>463</sup> *Ivi*, vv.45-46.

<sup>464</sup> *Ivi*, vv.52-53.

<sup>465</sup> A.M. Ruta, *Federico De Maria, un precursore non riconosciuto*, cit., p.27.

*La guardaroba*<sup>466</sup>, in linea con il componimento appena esaminato, è caratterizzata da una terminologia che rimanda al declino borghese. Si noti l'avvicinarsi degli aggettivi nelle quattordici quartine: «obesa, sgangherata», «vecchi», «triste», «grigio», «rotto», «dimessa», «dolorosa», «inutile», «gramo», «impolverato», «sdrucita e stinta».<sup>467</sup>

La presenza dell'armadio, nel quale vengono riposti gli abiti dei cinque membri della famiglia, è ricca di sfumature simboliche, è «un po' cassa»,<sup>468</sup> in quanto conserva gli abiti giornalieri, smessi la sera, quando, tornati a casa, ci si libera dalle «guaine»,<sup>469</sup> dalla «[...] pelle/ mondana [...]»,<sup>470</sup> dalla maschera imposta dal ruolo svolto nella comunità. Gli abiti, dunque, sono garanti dell'identità pubblica di ogni individuo, l'armadio ne è il custode.

Ma ci sono alcune vesti sociali che non trovano più posto nella realtà contemporanea e, per questo, sono riposte per sempre. Il guardaroba di conseguenza, è anche «un po' bara», sia perché gli abiti, senza la persona che li indossi, si riducono a spoglie prive di vita, sia perché certi indumenti vi rimangono dentro inerti per non essere più usati. È il caso degli abiti di gala dai quali «[...] esala,/ odor di tarme o di tempo che passa» o della «[...] divisa/ da tenente che Emilio aveva a Sciara-/ Sciat»<sup>471</sup> che pende sul fondo dell'armadio.

Gli abiti, oltre ad essere dei rivestimenti, ritraggono «un po' l'anima delle/ persone»<sup>472</sup> e De Maria se ne serve per presentare i suoi personaggi: la veste di Teresa, un po' scialba ma dal grande significato affettivo, sottolinea la semplicità della ragazza e il suo attaccamento ai valori più che alle apparenze; dall'abito sofisticato di Elisa, la figlia minore, emerge la sua vanità adolescenziale; Arturo, fidanzato di Elisa, è politicamente impegnato nel P.S.I., come rivela la coccarda sul suo pastrano. Abbandonata sul fondo dell'armadio, la divisa da tenente di Emilio, l'altro figlio, «con la sua destra manica recisa/ da quella stessa palla che lo fa/ inutile, per sempre»,<sup>473</sup> si fa portatore eloquente della triste disavventura che gli costò la perdita di un braccio. Nel suo essere

---

<sup>466</sup> F. De Maria, *La guardaroba*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.126.

<sup>467</sup> *Ivi*, vv.1, 5, 15/41, 18, 23, 25, 43, 46, 49, 50, 53.

<sup>468</sup> *Ivi*, v.13.

<sup>469</sup> *Ivi*, v.10.

<sup>470</sup> *Ivi*, vv.11-12.

<sup>471</sup> *Ivi*, vv.14-16, 41-43.

<sup>472</sup> *Ivi*, vv.10-11.

<sup>473</sup> *Ivi*, vv.44-46.

al contempo «dolorosa e cara» e nel «nastrino tricolore»<sup>474</sup> che resiste insieme all'odore di sangue, la divisa rivela gli ideali nazionalisti di Emilio. Il «gramo abituccio [...] / [...] impolverato/ dopo aver con lo strascico spazzato/ scale e vie, tutto il giorno, tutto il giorno»,<sup>475</sup> marca, invece, l'umiltà e il senso di sacrificio della mamma. «Le pantofole»<sup>476</sup> infine che, nell'omonima lirica, babbo Cianciana, ormai in pensione «dopo l'inutile fatica»,<sup>477</sup> indossa insieme alla papalina, rimandano a un'inerte vecchiaia e, figurativamente, ancora una volta, al tramonto del ceto medio.

I componimenti *Cinematografo*, *Automobili* e *Macchine*<sup>478</sup> descrivono il rapporto tra una società ancora ottocentesca e gli sviluppi tecnologici di inizio Novecento.

Le novità della nuova epoca vengono accolte dai giovani con curiosità ed entusiasmo. Il *Cinematografo*, ad esempio, costituisce, per Elisa ed Arturo, un mezzo per estraniarsi da un'esistenza «inesperta e grama» e sognarne una «[...] sfrenata, assai più intensa [...]», da «[...]poliziotto, topo da grande hotel,/ apache conquistatore di milioni [...]».<sup>479</sup>

Elisa immagina di «[...] essere lontano, anche divisa/ dai suoi ed accoglier gemme ed uomini sul seno./ Alfine s'addormenta – quando di già l'aurora/ fa levare la mamma, piano – e si vede ancora/ carezzata da qualche muto fantasma osceno».<sup>480</sup>

Ne *Le Automobili*,<sup>481</sup> Arturo, attratto dalle invenzioni novecentesche, si fa portavoce delle nuove generazioni, dichiarando di preferire una corsa automobilistica a una lezione su Orazio, Ovidio o Carducci: «I distici latini d'Orazio e d'Ovidio, e anche quelli/ italiani di Giosuè Carducci/ che il professore spiega, sì, certamente son belli;/ ma interessano meno che andarsene con Pucci/ alla Targa, che gli assi del volante corron domani/ a Bonfornello». Questo, nel novecentosette,/ pensava Arturo [...]».<sup>482</sup>

---

<sup>474</sup> *Ivi*, vv.43, 47.

<sup>475</sup> *Ivi*, vv.49-52.

<sup>476</sup> F. De Maria, *Le pantofole*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.131.

<sup>477</sup> *Ivi*, v.3.

<sup>478</sup> F. De Maria, *Il Cinematografo*, *Le automobili*, *Macchine*, da *Mamma Silenzio*, cit., pp.132, 134, 136.

<sup>479</sup> F. De Maria, *Il Cinematografo*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.132, vv.25, 24-25, 32-33.

<sup>480</sup> *Ivi*, p.132, vv.36-40.

<sup>481</sup> F. De Maria, *Le automobili*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.134.

<sup>482</sup> *Ivi*, p.134, vv.1-7.

Nella poesia *A un vincitore*<sup>483</sup>, sulla quale si tornerà in seguito, l'autore aveva già celebrato l'automobile, mezzo che aveva ridotto le distanze e allargato la conoscenza del mondo, diventato però paradossalmente più piccolo e paragonabile, come si legge poi nella lirica del '14, ad un gomitolo, «tutto gite e passeggiate».<sup>484</sup>

Il progresso genera disparate reazioni, come documentano i ritratti verghiani de *I Malavoglia*. L'entusiasmo corrivo per i benefici comportati dal progresso, induce i più giovani a scontrarsi con l'ostinato atteggiamento passatista dei più adulti che, privi ormai da tempo dei loro tradizionali punti di riferimento, si aggrappano al loro passato nella speranza di trarne motivi di forza e di sicurezza.

Ma l'illusorietà dei loro obiettivi è evidente se si analizza, ad esempio, la vicenda che vede protagonista Emilio. Egli è un intellettuale di stampo ottocentesco, suggestionato dai sogni imperialistici italiani che, nel 1911, lo portarono in Libia.

Nella sua fase iniziale, la guerra in Libia accese grandi speranze negli italiani, quelle stesse nutrite dal capofamiglia Cianciana che esultava: «Evviva la guerra!»<sup>485</sup> e considerava: ««[...] Chi può morir su una terra/ infioccata di palme, sotto un azzurro enorme/ così colmo di stelle le notti? [...]»».<sup>486</sup> Così la cruda realtà dei fatti coglie impreparati tutti i sognatori, come l'attacco nemico farà con Emilio. La contrapposizione violenta e l'urto tra realtà e sogno si colgono a pieno nei versi 32-40:

Dall'oasi, buia a Sciara-Sciat, mentre il campo dorme  
giunge come il respiro profumato degli alberi, il lento  
sussurro delle fronde, la voce flautata  
delle cincie ... Fa come un brusio d'uomini il vento  
tra le foglie ..., fa come passi ... una fucilata ...  
poi dieci, cento ... E' l'alba. Chi spara? – Su, su, bersaglieri  
è il nemico: stavolta davvero! Baionetta  
in canna! Fuoco! Siamo circondati. Ci falciano a interi  
ranghi, cadremo tutti [...] -.<sup>487</sup>

Emilio rimane vittima degli entusiasmi nazionalisti,<sup>488</sup> la cui fallimentare caduta gli sarà tristemente ricordata, quasi ad

---

<sup>483</sup> F. De Maria, *A un vincitore*, in *La leggenda della vita*, cit., p. 77.

<sup>484</sup> F. De Maria, *Le automobili*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.134, v.18.

<sup>485</sup> *Ivi*, v.26

<sup>486</sup> *Ivi*, vv.29-31.

<sup>487</sup> *Ivi*, vv.32-40.

ammonimento, dal suo braccio amputato e dalla divisa riposta nel guardaroba.

Un De Maria ormai lontano dall' "esaltazione futurista del progresso emerge da *Le Macchine*.<sup>489</sup> Nella poesia la personificazione del macchinario industriale evidenzia l'enorme potere assunto dall'uomo grazie alle "mostruose" invenzioni che da lui, pur così piccolo e irrilevante al confronto, appaiono schiavizzate:

la macchina [...]

digrigna i denti oleosi, compulsa  
mostruosi bicipiti, respira  
fumando dagli stantuffi, convulsa,

titanica, terribile per l'ira  
di non potere schiodarsi dal suolo  
né spezzare il volante che stira

come un tendine attorno ad un pernio. Solo  
un gesto d'uomo fa batter l'ossesso  
suo cuore involontario, scaglia a un volo

rotante le sue membra; quello stesso  
gesto lo paralizzerà più tardi.<sup>490</sup>

Ritenendo tuttavia inutile «[...] quest'eterna guerra/ di lavoro [...],<sup>491</sup> Mamma Silenzio<sup>492</sup> veicola un'ideologia condivisa e comune alla propria classe sociale. Essa addebita all'evoluzione tecnologica la causa della scomparsa dei semplici ma saldi valori in cui persiste ingenuamente a identificarsi. Il progresso non coincide affatto con un reale maggiore benessere dell'individuo ma solo con un miglioramento apparente delle sue condizioni materiali, come viene evidenziato allorché si afferma «[...] l'inutilità/ [...]/di questa civiltà/ che nulla fa pei [...] piccoli affanni».<sup>493</sup>

Il medesimo concetto è ribadito nella lirica *Il Giornale*,<sup>494</sup> quando, di fronte alle titaniche imprese dell'uomo novecentesco che sfida le proprie capacità, talvolta anche a rischio della vita, uno dei figli Cianciana si chiede: «[...] Ma perché? Perché/ ciò, se infelici restiamo?».<sup>495</sup>

---

<sup>488</sup> Cfr. M. Scaglione, *Studi sulle origini del nazionalismo in Sicilia*, Palermo, ISSPE, 1985.

<sup>489</sup> F. De Maria, *Macchine*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.136.

<sup>490</sup> *Ivi*, vv.19-29.

<sup>491</sup> *Ivi*, vv.39-40.

<sup>492</sup> Si noti che quando il corsivo manca, come in questo caso, s'intende fare riferimento al personaggio del poemetto piuttosto che, in generale, all'opera omonima.

<sup>493</sup> F. De Maria, *Macchine*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.136, vv.38-41.

<sup>494</sup> F. De Maria, *Giornale*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.138.

<sup>495</sup> *Ivi*, vv.49-50.



Il quotidiano, rappresentando una finestra su «mondi diversi, genti diverse»,<sup>496</sup> amplia gli orizzonti borghesi. Ma il componimento si sofferma, in particolare, sullo scontro tra due universi, quello del superuomo novecentesco, di cui il giornale celebra le avventure surreali, il suo inimitabile vivere, e quello dimesso, meno sensazionale, ma non meno eroico, della gente comune, alla quale nessun giornalista sembra badare. L'attenzione riservata da De Maria al coraggioso contegno con cui Emilio, Teresa, Mamma Silenzio affrontano la quotidianità, attesta, una volta di più, la vicinanza dell'autore alla poesia crepuscolare e al suo antidannunzianesimo.

All'eroismo di Teresa, fatto di silenzioso sacrificio, sono dedicati i versi di *I Sacchi*,<sup>497</sup> che Tito Marrone ha definito «meraviglia di lirica, che dall'umile quotidiano sale all'eterno universale» e, più avanti, «vertice, per me, dell'italiana lirica moderna».<sup>498</sup>

Il divario tra le condizioni reali del contesto in cui la ragazza si muove e le sue aspirazioni è ravvisabile nell'odore dei sacchi cuciti che evoca in lei quello delle stive delle navi dalle bianche vele il cui ricordo, come si è già notato ne *La Canzone della Vela*,<sup>499</sup> traduce la nostalgia per il passato ottocentesco della classe piccolo-borghese. Allo stesso modo, l'affezione di Teresa ai tanti romanzi che curano le sue pene rinvia all'alienazione e all'isolamento a cui tende quell' intellettuale che si estranea dalla realtà del Novecento. L'antitesi tra i sacchi, che rimandano all'industrializzazione contemporanea, e le vele, immagine di un'epoca ormai conclusasi, ritorna nei versi finali della poesia che, così, assume un andamento circolare:

[...]I sacchi  
restano flosci pure ai suoi sospiri,  
che invece gonfian nostalgiche vele  
a fantasticare navi nel suo sogno.  
Però domani, colmi di derrate,  
essi, nati dal suo dolore, dalla  
sua miseria, valicheranno monti,  
valicheran mari, portando benessere

---

<sup>496</sup> *Ivi*, v.10.

<sup>497</sup> F. De Maria, *I sacchi*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.141.

<sup>498</sup> T. Marrone, lettera del 28 maggio 1939 e dell' 1 gennaio 1949, dalla *Corrispondenza di Tito Marrone a Federico De Maria*, in *Tito Marrone, poeta e commediografo trapanese tra crepuscolarismo e futurismo*, a cura di S. Mugno, cit., pp.103, 117.

<sup>499</sup> F. De Maria, *La canzone della vela*, in *Interludio Classico*, cit.

ad altri, ai ricchi [...].<sup>500</sup>

L'influsso delle teorie marxiste sulla visione sociale dell'autore traspare in questa sofferta denuncia del lavoro alienato.

Le fatiche, che Teresa ha imparato ad affrontare in silenzio, contraddistinguono la vicenda di *Mamma Silenzio*,<sup>501</sup> nella cui figura si riassume lo spirito che domina l'omonimo poemetto. Il senso dell'appellativo di questo personaggio è chiarito dai versi ossimorici de *I Sacchi*: «[...] Mamma Silenzio, non dire/ col tuo silenzio, con la tua stanchezza,/ che era meglio non nascere o votarsi/ a Dio [...]».<sup>502</sup> Quello della Mamma è, allora, un silenzio che, paradossalmente, parla della sua umile rassegnazione e che spicca per il contrasto con il termine *ciancia* richiamato dal cognome Cianciana. La contrapposizione indica nuovamente che diverse, spesso del tutto opposte, erano le reazioni ad una crisi comune; non a caso le parabole poetiche dei crepuscolari e dei futuristi si dispiegarono all'interno dello stesso decennio.

La tendenza a dipingere scene di vita quotidiana alla maniera crepuscolare, si stempera, nel componimento conclusivo *Mamma Silenzio*, per l'assunzione di fosche tonalità veriste anticipate, all'interno del poemetto, da *La Rondine*,<sup>503</sup> lirica dedicata a Enzo, il quarto figlio dei Cianciana morto prematuramente.

Ben più cupi sono i toni che accompagnano la narrazione della morte di Mamma Silenzio. Continui, fin dai primi versi, i passaggi dalla seconda persona - e, quindi, dal dialogo con la protagonista -, ad una visione allargata all'intera famiglia, attraverso l'uso della terza persona singolare: «Mamma Silenzio, il sole s'è levato/ prima di te, stamane. [...]/- Mamma sta male!- E allora, per la prima/ volta dopo tanti anni, furon tutti/ attorno a lei [...] /Mamma Silenzio, sommersa nel tuo/ lettuccio, guarirai? [...]», ... etc.<sup>504</sup>

L'instancabile attivismo che aveva sempre caratterizzato la donna contrasta con l'immobilità del corpo agonizzante: per la prima volta Mamma Silenzio non ha anticipato il sole nel suo levarsi e tutta la famiglia si occupa di lei. In passato, invece, era sempre stata la Mamma

---

<sup>500</sup> F. De Maria, *I sacchi*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.141, vv.54,62.

<sup>501</sup> F. De Maria, *Mamma Silenzio*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.144.

<sup>502</sup> F. De Maria, *I sacchi*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.141, vv.35-38.

<sup>503</sup> F. De Maria, *La rondine*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.129.

<sup>504</sup> F. De Maria, *Mamma Silenzio*, da *Mamma Silenzio*, cit., p.144, vv.1-11.

a sacrificare il proprio sonno per curarsi dei figli come evidenzia la metafora, «occhi arsi d'insonnia»,<sup>505</sup> o espressioni, che rimandano sempre alle veglie materne, quali «le notti ti svegliava/ l'assillo del domani»; «i tuoi pensieri/ vigilavano il sonno della casa».<sup>506</sup>

Esiti pessimistici sono rintracciabili nell'immagine di «[...] quel lettuccio» materno diventato «poi giaciglio di rovi», dal quale «s'affacciaron allo stesso squallore/ i figli, ove vagirano, [...]»,<sup>507</sup> e nella concezione della ciclicità del dolore.

E quello stesso lettuccio che ha visto Mamma Silenzio prima sposa e poi madre, quindi sempre in relazione ad altri, ora la vede sola nel momento della sua fine, nella quale troverà il sospirato riposo, «Mamma era stanca, voleva dormire».<sup>508</sup> La decadenza del letto «dalle spalliere tremule, d'ottone/ che non luccica più»,<sup>509</sup> viene così associata a quella della donna. La stasi della morente è inconsueta tanto quanto la sua voce delirante che rompe l'abituale mutismo:

Essa delira, essa non tace più,  
Mamma Silenzio. Il cuore le galleggia  
su le labbra, [...]  
[...]  
[...] Essa svela il suo tormento  
mai conosciuto, [...]  
[...]  
La mamma delirò fino al mattino.  
[...] Boccheggìò  
silenziosa, come un uccellino.<sup>510</sup>

La morte di Mamma Silenzio è, tra le tante elaborate, l'immagine che, con più forza, fa riferimento al tracollo medio e piccolo borghese.

Il crudo realismo della lirica raggiunge l'apice nella chiusa del componimento: «[...] D'attorno il mondo romba/ sordo, egoista, impassibile; [...]».<sup>511</sup> L'insensibilità è il prezzo che l'individuo, sopraffatto

---

<sup>505</sup> *Ivi*, v.28.

<sup>506</sup> *Ivi*, vv.29-30, 30-31.

<sup>507</sup> Cfr. *ivi*, vv.21- 29: «E quel lettuccio diventò/ poi giaciglio di rovi, ove da te/ s'affacciarono a lo stesso squallore/ i figli, ove vagirano, ove tu/ con le tue ninne-nanne componesti/ attorno al lor piccino e inconsapevole/ dolore una cortina di beate/ meraviglie, con occhi arsi d'insonnia».

<sup>508</sup> *Ivi*, v.68.

<sup>509</sup> *Ivi*, vv.12-13.

<sup>510</sup> *Ivi*, vv.35-37, 41-42, 56-59.

<sup>511</sup> *Ivi*, vv.76-77.

dal progresso e dalla filosofia del profitto, paga con l'indifferenza verso il vivere.

Il crollo delle aspirazioni progressiste inchioda il poeta alla sua malinconia alla quale non riesce più a opporre alcuna prospettiva utopica. E se svariate sono le modalità di risposta ad un comune disagio, l'unica reazione che De Maria riesce a esprimere coincide, chiuso com'è nel suo mutismo, con una non-risposta. Chiara risulta allora la condivisione della scelta del personaggio di *Mamma Silenzio*.