

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

Giuseppe Giacosa e il «pietoso caso de la morte de la Contessa di Cellant»

Giuseppe Giacosa and the «pietoso caso de la morte de la Contessa di Cellant»

GIANNI ANTONIO PALUMBO

ABSTRACT

Il contributo esamina la pièce di Giuseppe Giacosa *La signora di Challant*, dedicata alla vicenda di Bianca Maria Gaspardone (o Scapardone), narrata da Matteo Bandello nelle *Novelle*. Commissionata al drammaturgo da Sarah Bernhardt, l'opera fu al centro di una rivalità tra la committente ed Eleonora Duse. La contesa fu causa di un differimento nella rappresentazione, che suscitò ilarità nella stampa dell'epoca. Palumbo ripercorre la genesi dell'opera attraverso gli epistolari giacosiani, dà conto della ricezione per mezzo dell'esame ed esplora i meccanismi di funzionamento de *La signora di Challant*. In linea con la cronaca di Giovanni Pozza, emerge la particolare felicità della costruzione del personaggio di Roberto Sanseverino.

PAROLE CHIAVE: Giuseppe Giacosa, Ottocento, teatro, *Signora di Challant*

The essay examines the play by Giuseppe Giacosa *La signora di Challant*, that narrates the story of Bianca Maria Gaspardone (or Scapardone), according to a tale of Matteo Bandello (*Novelle*, I, 4). Commissioned to the playwright by Sarah Bernhardt, the pièce was an occasion of rivalry between Bernhardt and Eleonora Duse. The dispute caused a delay in the staging, which aroused hilarity in the contemporary press. Palumbo traces the genesis of the work through Giacosa's letters. He gives an account of the reception through the examination of reviews; he also explores strengths and weaknesses of *La signora di Challant*. As Giovanni Pozza, Palumbo points out the excellent construction of the character of Roberto Sanseverino.

KEYWORDS: Giuseppe Giacosa, Ottocento, theatrical literature, *Dame of Challant*

AUTORE

Gianni Antonio Palumbo, *Alfiere del Lavoro*, è ricercatore di tipo b presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Foggia; insegna "Metodologia della critica letteraria" e "Filologia della letteratura italiana". Ha conseguito l'abilitazione scientifica a professore di seconda fascia nei settori 10/F1 e 10/F3. Membro della Commissione EN dell'opera di Giovan Battista della Porta, ha realizzato l'edizione critica del terzo tomo di *Villa* (progetto diretto da Francesco Tateo). È autore di numerosi contributi in volume, della monografia su *Giuniano Maio* La biblioteca di un grammatico (2011) e di un'edizione delle *Rime* di Isabella

Morra (2019). gianni.palumbo@unifg.it

Tra le opere più sofferte della produzione giacosiana, s'inserisce quella *Signora di Challant* che il drammaturgo compose su committenza di Sarah Bernhardt, involontariamente alimentandone la rivalità con Eleonora Duse. La materia della *pièce* affondava le radici in un Rinascimento sanguinario, consegnato alla memoria anche dalla novellistica cinquecentesca.

In *Novelle*, I, 4, Matteo Bandello indirizzava a Isabella d'Este la narrazione del «pietoso caso de la morte de la contessa di Cellant». La contessa era presentata quale donna di «basso sangue e di legnaggio non molto stimato, il cui padre fu Giacomo Scappardone, uomo plebeo in Casal di Monferrato».¹ Dopo un periodo di «allegra» vedovanza seguito alla morte del primo marito, Hermes Visconti, Bianca Maria aveva sposato il conte Renato di Cellant (Challant). Sfociato in rabbia e disamore l'idillio, la donna s'era poi condotta con molta «libertà» a Pavia, dove aveva avviato una relazione con Ardizzino Valperga conte di Masino. A causa della conclusione della *liaison* e del passaggio ad altro amante, Roberto Sanseverino conte di Gaiazzo, i rapporti tra Bianca Maria e Ardizzino si erano inaspriti; la Cellant aveva etichettato come «zoppo sciancato» l'uomo, il quale, a sua volta, le aveva dato della «putta sfacciata [...] de la bagascia e de la villana», nonché della «femina di chiazzo».² La Cellant aveva allora cercato di indurre Sanseverino a uccidere Valperga. Il conte di Gaiazzo, pur avendole dato garanzie di portare a compimento il misfatto, se n'era poi guardato; Bianca Maria lo aveva allora allontanato facendogli credere prossima la riconciliazione col marito. Tornata con Ardizzino, aveva cercato di persuaderlo a uccidere Sanseverino; Gaiazzo e Valperga s'erano però confrontati e avevano smascherato il doppiogioco della Cellant. L'impresa le era infine riuscita con il suo più giovane spasimante, Don Pietro di Cardona, «piccione di prima piuma ed instrumento atto a far ciò che ella tanto bramava».³ Insieme al suo seguito, Don Pietro aveva teso un'imboscata ad Ardizzino, di ritorno, con suo fratello Carlo e alcuni servitori, da una cena. Nella «mischia» i due Valperga avevano perso la vita. Arrestato, don Pietro aveva fatto il nome della donna che – si stupiva Bandello –, informata dell'arresto dell'amante, pur «avendo spazio di poter fuggire, non so perché se ne restò».⁴ Vani sarebbero stati i suoi tentativi di corrompere i giudici. Condannata a morte, condotta presso il rivellino del castello, aveva chiesto di vedere per l'ultima volta don Pietro che non sapeva fosse stato fatto fuggire: «ma ella cantava a' sordi. Così la misera fu decapitata». Chiudeva un'informazione atta a soddisfare la curiosità di chi volesse

¹ Cfr. M. BANDELLO, *Novelle*, a cura di E. Menetti, ed. aggiornata in coll. con l'AdI, Rizzoli, Milano 2022, p. 154.

² Ivi, p. 157.

³ Ivi, p. 162.

⁴ Ivi, p. 163.

vedere l'immagine della Challant: il suo ritratto era nella «Chiesa del Monistero maggiore».⁵

Bandello si accaniva con ansia misogina sulla dama, «donna di poco cervello», creatura dai «disordinati e disonestissimi appetiti [...] senza ombra alcuna di ragione [...] furiosamente spinta».⁶

La vicenda aveva avuto risonanza in Inghilterra con *The Insatiate Countess* (1613) di Marston, ma, nell'Ottocento, era stata baciata da fortuna letteraria anche in Italia. Ne era prova il dramma di Luigi Giuseppe Vallardi *La contessa di Cellant*, pubblicato nel 1858. L'autore si trovò senza volerlo al centro di una polemica che vide protagonisti Pietro Rovani e Ignazio Cantù. Il primo aveva tributato un'entusiastica (e fuorviante) pubblicità *ante tempus* al dramma, scomodando addirittura paragoni fuori luogo con il virtuosismo di Paganini. Cantù, convinto dello scarso valore del testo vallardiano, aveva di rimando accusato senza nominarlo l'autore dei *Cento anni* di essersi burlato dell'intelligenza milanese.⁷ L'opera si riproponeva l'intento di riscattare la memoria della «donna lombarda [...] il cui nome offesero un cronista ed un novelliere contemporanei»;⁸ le accuse alla contessa venivano presentate come calunnie di un Sisto Mora medico, Jago di questa *factio*, capace di manipolare Sanseverino e Valperga ai danni di un'innocente. L'intreccio era complicato con l'innesto di una storia di monacazione forzata, la vicenda di Corilla, protetta dalla Cellant e amante di Carlo, fratello di Ardizzino. Il plot fin troppo articolato e l'attitudine monologante costituiscono i principali difetti di un dramma che, contrariamente a quanto scrisse Massimo Fabi,⁹ poco sembra prestarsi con efficacia a pubbliche letture o alla resa scenica.

Non di maggior pregio era l'opera del napoletano Camillo Caracciolo, *La contessa di Cellant. Dramma in cinque atti ed in versi*. La trama risultava più lineare, con assenza di Sanseverino e l'introduzione del Trivulzio, portatore di una straniante visione del potere. Nell'*Avvertimento dell'Autore* Caracciolo spiegava di aver dovuto, per «le severità della censura Borbonica», trasporre l'ambientazione della vicenda destinata alle scene napoletane dall'epoca «del Contestabile Borbone [...] a qualche

⁵ Ivi, p. 164. Sulla questione, E. ROSSETTI, «Chi bramasse di veder il volto suo ritratto dal vivo». *Ermes Visconti, Matteo Bandello e Bernardino Luini. Appunti sulla committenza artistica al Monastero Maggiore*, in «Archivio storico lombardo», CXXXVIII, 2012, pp. 127-165.

⁶ M. BANDELLO, *Novelle cit.*, p. 159.

⁷ Cfr. M. GIACHINO, *La calunnia. Storia di una polemica e dei suoi esiti nei 'Cento anni' di Rovani*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, a cura di M. Giachino, M. Rusi, S. Tamiozzo Goldmann, Cafoscarina, Venezia 2008, pp. 139-152.

⁸ L.G. VALLARDI, *La contessa di Cellant. Dramma*, Tip. di Giuseppe Bernardoni di Giovanni, Milano 1858, p. 5.

⁹ M. FABI, *Al lettore*, in *La contessa di Cellant e il marchese Ermes Visconti. Novella storica del XVI secolo pubblicata per cura di Massimo Fabi in occasione della prossima comparsa per le stampe del dramma sullo stesso argomento di Luigi Giuseppe Vallardi*, Milano, Lib. di Francesco Sanvito, 1858, p. 5.

mese innanzi, [...] nel qual tempo Milano fu tenuta, per effetto della conquista, da un Teodoro Trivulzio»¹⁰. L'opera risentiva della smaccata tendenza all'imitazione e al centone, con continue citazioni, soprattutto dantesche e petrarchesche;¹¹ l'effetto è una sensazione di *déjà lu* che nuoce alla *pièce* sotto il profilo estetico.

Non stupisce se Giacosa, invitato da Sarah Bernhardt a progettare un dramma per lei, optò per la vicenda della Challant, rinnovando l'attenzione a una zona e a una famiglia nobile valdostana già affacciate nel bellissimo *Un Minuetto*.¹² Il carteggio con Fogazzaro consente di ricostruire la genesi di quest'opera in seguito alla lettura di Bandello. Bernhardt aveva avanzato la sua richiesta a Giacosa durante un incontro milanese; il drammaturgo, dapprima reticente, le aveva poi presentato a Torino uno «scenario che ottenne la sua entusiastica approvazione».¹³ La «seducente ebrea», come la definì Boito scrivendo alla Duse inferocita per il «tradimento»,¹⁴ intendeva far rappresentare l'opera all'Esposizione universale parigina che sarebbe terminata nell'ottobre dello stesso anno; il drammaturgo però temeva che l'opera passasse «come un prodotto esotico esposto nella sezione italiana».¹⁵ Nella scelta del soggetto aveva influito la passione della diva per i drammi storici in costume. La *pièce* sarebbe stata composta in francese (col titolo *La Dame de Challant*¹⁶); lo scrittore si riservava di abbozzare in italiano «quelle idee che non mi venissero nette nella lingua non mia», perché fossero limate dal traduttore Paul Solanges.¹⁷ Il 21 maggio, letta la novella di Bandello, Fogazzaro dichiarava di trovarla par-

¹⁰ C. CARACCILO, *La contessa di Cellant. Dramma in cinque atti ed in versi*, T.G. Cassone e C., Milano 1861, p. 7.

¹¹ Si vedano «Un odio / Che rattento non ha, fulminei brandi / A snudar giunse, e fia il combatter corto» (ID., *La contessa di Cellant* cit., atto III, scena VI, p. 72, per cui cfr. F. PETRARCA, *RVF*, 128, 94; il «Poca favilla gran fiamma seconda» di Masino (atto I, scena I, p. 12), memore di DANTE, *Pd.*, I, 34. Si consideri «La signoria del brando / Oggi sol regna, e fa nomarsi Dritto!» (atto II, scena II, p. 16, che richiama Manzoni, *Adelchi*, atto V, scena VIII); o «Ahi meco / Sol vive la pietà se fia ben morta» (atto V, scena I, p. 97), che ricalca DANTE, *Inf.*, XX, 28.

¹² G. GIACOSA, *Un Minuetto*, in ID., *Novelle e paesi valdostani*, F. Casanova, Torino 1886, pp. 229-268.

¹³ ID., Lettera ad A. Fogazzaro da Milano – 19 Aprile 1889, in A. FOGAZZARO, G. GIACOSA, *Carteggio (1883-1904)*, a cura di O. Palmiero, pres. di F. Finotti, Accademia Olimpica, Vicenza 2010, p. 131.

¹⁴ Cfr. P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, A. Mondadori, Milano 1942, p. 563: «L'amico, afferrato al mantello, è andato dove il mantello lo trascinava. [...] Il tema è schietto e forte il lavoro; se le sue radici saranno piantate profonde, vivrà, e avranno fatto una buona combinazione Lei e Lui, Lui e Lei... Ma io so chi tu sei e anche Pinpinpinpin sa chi tu sei, lo sa tanto! lo sa come lo so io! Tutti lo sanno».

¹⁵ G. GIACOSA, Lettera a Fogazzaro 19 Aprile 1889 cit., p. 132.

¹⁶ La minuta autografa è custodita nell'Archivio di Casa Giacosa, a Colletterto; cfr. P.G. GILLIO, *L'Archivio di Casa Giacosa: storia, stato attuale, prospettive di valorizzazione*, in *Giacosa e le seduzioni della scena. Fra teatro e opera lirica*, a cura di R. Alonge, edizioni dipagina, Bari 2008, p. 199: «Cartelline rosse (i nn. 1-18 contengono minute autografe di opere teatrali): 1. *La Dame de Challant*. 2. *Signora di Challant*».

¹⁷ In una lettera a Henry Handel Richardson, Solanges testimonierà di esser stato presente mentre Giacosa leggeva a Eleonora la *pièce*. La Duse «souriait de son sourire douloureux en faisant de temps

ticolarmente adatta all'attrice: Bernhardt si sarebbe sentita a suo agio in «un carattere fatto di malvagità e di passione» e Pin sarebbe senz'altro riuscito a «mitigare la malvagità ed esaltare la passione»¹⁸ quanto bastava per non rendere odioso il personaggio.

Il 18 dicembre 1889, Giacosa informava l'amico di aver composto i primi due atti e abbozzato i successivi. Solanges e Luigi Gualdo – scriveva – avevano apprezzato la qualità della scrittura in francese. Aggiungeva che «il francese è la vera lingua del teatro: il dialogo mi riesce più agevole, più snodato, più efficace in quella straniera che nella mia nativa».¹⁹ Il 12 giugno '90 l'opera era «ammomenti finita»; la malattia della Bernhardt rischiava però di rallentarne l'*iter* scenico.²⁰ Esso sembrò invece subire una repentina accelerazione a dicembre, quando Sarah chiese il testo del dramma per rappresentarlo a Parigi (cosa che di fatto non avvenne²¹) e a New York; Giacosa si trovò anche a farlo tradurre rapidamente in italiano su richiesta di Eleonora Duse.²² In realtà, lo scrittore dovette presto fare i conti con nuove battute d'arresto («della gente cattiva hanno fatto sì che nessuna compagnia italiana lo rappresenta»²³), dovute probabilmente alla rivalità tra le due dive che non si decidevano a finalizzare la *première* dell'opera. Alcune riviste non mancarono di volgere in burla la situazione. «L'Arte drammatica» del 17 Gennaio 1891 recava in prima pagina una

à autre très gentiment une petite observation qui était toujours juste» (P. O'NEILL, *'Une amitié intime': Giuseppe Giacosa and Paul Solanges*, in *Giacosa e le seduzioni della scena* cit., p. 211).

¹⁸ A. FOGAZZARO, Lettera da Vicenza 21 – 5 – 89, in ID., G. GIACOSA, *Carteggio* cit., p. 136.

¹⁹ G. GIACOSA, Lettera a Fogazzaro da Milano – 18 Dicembre 1889, ivi, p. 141.

²⁰ ID., Lettera a Fogazzaro da Milano 12 Giugno 90, ivi, p. 147.

²¹ Sulla questione, si veda il parere negativo di Gégé Primoli a Louis Ganderax, il quale in un telegramma del 10 maggio 1892 l'aveva interrogato sulla possibilità che l'opera piacesse al pubblico francese. Secondo Primoli, il pubblico parigino era troppo mondano e «blaguer» (burlone) per questo «drame romantique» (cfr. M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello ecc.*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 1962, p. 53). Luigi Gualdo, in una delle *Lettres à François Coppée*, «Milan, Jeudi. [(février) 1891]», raccontava che «Le drame que Giacosa a écrit pour Sarah B. ne sera pas joué (du moins cette année) à Paris, ainsi que je l'avais toujours prévu, mais sera bientôt, dit-on, livré en pâture à des publics exotiques, américains, australiens & autres anthropophages», P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo (1844-1898) Son milieu et ses amitiés milanaises et parisiennes. Lettres inédites à François Coppée. Pages oubliées*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 1983, p. 277.

²² Cfr. la lettera del 6 Gennaio 90. [ma 1891], in A. FOGAZZARO, G. GIACOSA, *Carteggio* cit., p. 153.

²³ Lettera da Milano, li 17 Febbraio 1891, ivi, p. 155. Questi problemi dovevano essere di pubblico dominio se Giuseppe Depanis scrisse che il dramma era stato composto «in origine per Sarah Bernhardt, destinato in Italia alla Duse e finora non ancora rappresentato in seguito ad una concatenazione di circostanze che potrebbero fornir l'argomento di una novella tra il serio ed il faceto» (cfr. G. DEPANIS, *'La Signora di Challant' di Giuseppe Giacosa*, in «Gazzetta Letteraria», xv, 16, Torino, 18 aprile 1891, p. 121). Sulle ragioni del ritardo nell'allestimento italiano, cfr. la lettera di Eleonora Duse al drammaturgo, 23 maggio 1891. L'attrice ribadiva che la messa in scena era stata differita per ragioni di tempo, l'imminente partenza per la Russia e la mancanza di uno (anzi due) attori adeguati ai ruoli; rimproverava Giacosa di vedere dietro il differimento complotti inesistenti: «Vi siete fissato su la "camorra" e nessuno vi ci leva» (cfr. M.I. BIGGI, *Lettere di Eleonora Duse a Giuseppe e Teresa Giacosa*, in «Drammaturgia», xv, n.s. 5, 2018, p. 227).

vignetta intitolata “CALCIO FRANCESE E CARITÀ ITALIANA” con Bernhardt, sulle cui calze brillava la dicitura *Dame de Challant*, intenta a tirar calci a Giacosa sorretto dalla Duse. Gli articoli rincaravano la dose, soprattutto il pezzo dal titolo *Le prove della Dame... ed il panettone... a Parigi*. Il Direttore Icilio Polese Santarnecchi, DIP, evidenziava come la Bernhardt avesse dichiarato che non erano state ancora avviate le prove per una rappresentazione parigina né per una messinscena in America. Il tutto era condito dalla *boutade* di un «superbo panettone di Milano» che Giacosa avrebbe inviato alla francese per “corromperla” e dalla virata sulla Duse che s’era offerta di rappresentare il testo una volta rientrata dalla Russia o dall’America. «A noi dunque *infelici mortali europei* non ci resta che far voti per il sollecito ritorno della *Sarah* dall’Australia, dell’*Eleonora* dall’America per aver la sorte di sentire e gustare la *Dame de Challant*. Che il Signor Iddio ci faccia campar tanto!». ²⁴ Sul differimento non mancarono arguzie come questa delle *Ciarle teatrali* su «La Luna». Ad aver spinto Sarah a “lasciare in asso” Giacosa sarebbe stata l’impossibilità, inconcepibile per un’attrice specializzata in dipartite ad effetto, di rendere con «evidenza» la morte per decapitazione. Non potendola, per ovvie ragioni, «replicare nonchè per trecento, nemmeno per due sere di seguito, la *grande tragedienne* è sfuggita al legittimo desiderio del poeta battendosela pel giro del mondo, cominciando dall’America». ²⁵

A fronte di tali dilazioni, fu Giacosa stesso a prendere in mano la situazione, avviando una serie di pubbliche letture. Ricorderemo quella presso il Circolo filologico di Napoli ²⁶ e la performance all’Accademia Olimpica di Vicenza il 25 maggio 1891, con un’accoglienza fredda da parte del pubblico vicentino. ²⁷

Delle performance giacosiane restano testimonianze significative. ²⁸ È opportuno ricordare Giovanni Pozza, che enfatizzava la novità a Milano di una lettura pubblica di *pièce* inedita condotta dall’autore stesso. L’irritualità aveva acuito il senso di

²⁴ DIP, *Le prove della Dame... ed il panettone... a Parigi*, in «L’Arte Drammatica», xx, 12, 17 gennaio 1891, p. 4.

²⁵ *Ciarle teatrali*, in «La Luna. Giornale umoristico e di teatri», xi, 17, 1891, p.n.n.

²⁶ Questa lettura ebbe un’eco anche in Francia; cfr. L. DE VEYRAN, *Notes et nouvelles*, in «Revue d’art dramatique», vi, 21, n. 126, 15 marzo 1891, p. 375.

²⁷ O. MORRA, *Fogazzaro nel suo piccolo mondo (dai carteggi familiari)*, Cappelli, Rocca San Casciano 1960, p. 361.

²⁸ Segnaliamo la testimonianza di Rasi, che aveva udito Giacosa leggere la *Challant* a Firenze, apprezzandone la «sincerità senza esempio nella esposizione». Sola pecca dell’insieme «una certa cupezza di tuoni che dominava nella sua voce, e che talvolta, nella uniformità, dava un senso di monotonia» (L. RASI, *Il lettore*, in «La Lettura», vi, 10, ottobre 1906, num. *In memoria di Giuseppe Giacosa*, p. 860). Anche Croce scriveva di aver ascoltato Giacosa presso il Circolo filologico di Napoli «assai ammirando l’arte del lettore, restando impersuaso del dramma» (B. CROCE, *Ricordo della «Signora di Challant» del Giacosa*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», xlii, 1944, p. 224).

attesa, rinfocolato dalle «rappresentazioni promesse e rimandate dalla Sarah Bernhardt e dalla Duse». Pozza sottolineava le difficoltà di far apprezzare un lavoro drammatico attraverso la lettura per voce sola; fu forse per questo che il pubblico ammirò e applaudì il dramma, «ma non ebbe un vero momento di commozione e di entusiasmo». Il critico elogiava peraltro le qualità performative di Giacosa: la pronuncia «chiara e precisa», il «fraseggiare colorito, espressivo, evidente, senza sforzi di suoni sovracuti o profondi».²⁹

La versione italiana sarebbe andata in scena al Carignano di Torino il 14 ottobre del medesimo anno, con Duse protagonista;³⁰ quella originale, *La Dame de Challant*, sarebbe stata rappresentata il 2 dicembre allo Standard Theatre di New York, presente lo stesso Giacosa, sebbene Fogazzaro lo avesse messo in guardia dagli *incommoda* del lungo viaggio da cui il piemontese avrebbe tratto l'opuscolo *Impressioni d'America*.

La *pièce* non ebbe il riscontro sperato. La Duse, che due giorni prima della *première* aveva lasciato Arrigo Boito,³¹ era stata nelle vesti di Bianca Maria «sensuale, insofferente di freno, di ingegno vivace, avida di vita. Ma evidentemente non abbastanza da ottenere un successo pieno» in un dramma pensato per le caratteristiche attoriali della francese.³² Il carteggio tra la Duse e Aleksandr Volkov, con cui l'attrice ebbe una relazione dopo la temporanea rottura con Boito, ci conduce, per così dire, nel *backstage* della *pièce*. Eleonora precisava al pittore russo di essersi ispirata, nell'interpretazione, a Madame de Maintenon, sposa morganatica di Luigi XIV, e a Madame Récamier, animatrice di un salotto che fu centro politico e culturale. Dal carteggio emergeva il giudizio riduttivo di Volkov sulla *pièce*; il primo atto gli sembrava occhieggiare alla drammaturgia di Alexandre Dumas padre, senza dividerne la «grandissima qualità dei dialoghi». La critica al testo diveniva occasione per un confronto tra lo spirito francese e quello italiano. Le Maintenon e le Récamier «sono le creature raffinate dotate dello spirito e del linguaggio e persino del sentimento che troviamo negli eroi e nelle eroine della commedia francese». I personaggi di Faravillas, Gallina e addirittura anche di Goldoni “brillavano” in ogni cosa fuorché

²⁹ G. POZZA, *La lettura della 'Signora di Challant' (18-19 aprile 1891)*, in ID., *Cronache teatrali di Giovanni Pozza (1886-1913)*, a cura di G.A. Cibotto, Neri Pozza, Vicenza 1971, pp. 108-109.

³⁰ Tra gli attori della compagnia ricordiamo Duse (Bianca Maria), G. Magazzari (Ippolita Sforza), G. Solazzi (Marta), Flavio Andò (Roberto Sanseverino, conte di Gaiazza), Carlo Rosaspina (Ardizzino Valperga), A. Fabbri (Luchino Crivelli), V. Zampieri (Don Pedro di Cardona), E. Mazzanti (Matteo Banello) (cfr. *Personaggi*, in G. GIACOSA, *La signora di Challant. Dramma in cinque atti di Giuseppe Giacosa*, Fratelli Treves, Milano 1891, p. 2).

³¹ Sulla relazione, cfr. E. DUSE, A. BOITO, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979; M. SCHINO, *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci, 2023, pp. 127-165.

³² EAD., *Racconto di un'ora. Eleonora Duse, 'Tristi amori'*, in *Materiali per Giacosa*, a cura di R. Alonge, Genova-Milano, costa & nolan, 1998, p. 142.

in finezza, qualità che invece Volkov riconosceva alla machiavelliana *Mandragola*. Il confronto a distanza Dumas-Giacosa sfociava nella conclusione, attenuata da un «probabilmente», che Bianca Maria non avesse la «finezza» della Gautier, personaggio notoriamente caro al repertorio dusiano.³³ La *Challant* avrebbe segnato la fine della collaborazione tra Eleonora e il drammaturgo piemontese.

Negli Stati Uniti l'opera ebbe riscontro positivo, ma più per l'interpretazione di Bernhardt³⁴ che per reale apprezzamento della *pièce*. Ricordiamo per esempio³⁵ l'articolo su «The Critic» del 12 dicembre 1891. Il dramma era definito ricco di azione e colore; i personaggi apparivano rappresentati con vigore. L'articolista, che non si firmava, precisava però che, date le caratteristiche del lavoro, era necessario per il suo successo che l'interprete principale fosse «an actress of extraordinary power, versatility and tact». Quello che naturalmente era Sarah Bernhardt, la cui performance era elogiata incondizionatamente: «Bernhardt enacted Blanche with wonderful grace, charm and variety of emotion. Dalilah herself could not have been more seductive, treacherous or vindictive». Si poneva l'accento sulla qualità dell'interpretazione nel secondo atto, cui sappiamo che Sarah aveva fatto apportare significative modifiche per renderlo più gradevole al pubblico americano.³⁶ I rilievi concernevano la coerenza del dramma: «the sudden sanctification of the furious wanton is too violent a transformation to be at all convincing. For this, however, the author is responsible».³⁷

Bernhardt ripropose la *Challant* anche a Milano nel marzo 1893 presso l'Accademia dei Filodrammatici.³⁸ Come sottolineava Virginio Ramperti il confronto con

³³ A. SICA, *D'amore e d'arte. Le lettere a Eleonora Duse di Aleksandr Volkov nel lascito Thun-Salm e Thun-Hohenstein*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2021, ed. dig., p.n.n.

³⁴ Sacchetti scrisse che il talento di Sarah «sauva à peine de la chute l'insignifiante médiocrité de la pièce» (R. SACCHETTI, *Le théâtre italien*, in «La Revue des Revues et Revue d'Europe et d'Amérique», xxx, 1899, p. 613). In verità, in Germania si scriveva tutt'altro: la prima rappresentazione della *Challant* a New York aveva riscosso «einen geradezu kolossalen Erfolg»; l'autore era stato ripetutamente chiamato alla ribalta e «stürmisch applaudiert» (*Theater und Kunst*, II. Beilage des "Fremden-Blatt", 3 Dezember 1891, in «Fremden-Blatt. (Morgen-Blatt)», nr. 337, Wien, Dinstag 8. Dezember 1891, p. 17).

³⁵ Interessante documento delle aspettative e delle ipotesi prima della rappresentazione è anche S.K., *The family of Challant*, in «The Nation», Oct. 1, 1891, p. 257. Eco delle rappresentazioni newyorchesi è in Tissot, che diceva come alcune pièces medievali e la *Challant*, «que Sarah Bernhardt créa à New York, renferment des scènes d'une violence à rappeler celle fameuse, et qui ne saurait être dépassée, de la Reine et de Jane à la fin de *Marie Tudor*» (E. TISSOT, *La littérature italienne d'aujourd'hui*, in «Cosmopolis. An International Review», XII, 35, november 1898, p. 467). Il confronto era con il finale della *Marie Tudor* di Victor Hugo, nei febbrili tentativi della regina di evitare l'esecuzione capitale dell'amato Fabiani.

³⁶ P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 676-678.

³⁷ *'La Dame de Challant'*, in «The Critic», 12 dicembre 1891, p. 338.

³⁸ La rappresentazione presso il Teatro dei Filodrammatici era pubblicizzata dalle fotografie in copertina de «L'Illustrazione italiana», xx, 12, 19 marzo 1893, con Bernhardt in diverse pose; a p. 182

Eleonora Duse fu inevitabile; se il talento dell'attrice italiana aveva prevalso nei momenti in cui era necessario che il personaggio si lasciasse trasportare dal sentimento e dalla commozione, la francese s'era imposta «per la figura scenica, la regalità del portamento, la sicurezza dello studio estetico d'ogni effetto e d'ogni dettaglio», suscitando l'impressione che grazie a lei «vivesse sulla scena la bella e nobile dama del cinquecento uscita dalla tela del Luini». ³⁹

Il dolore di Giacosa per l'accoglienza italiana traspare in una lettera del periodo americano. Il 27 novembre '91 il drammaturgo scriveva a Vincenzo Botta, «Linceo ottocentesco [...] che nell'università di New York ebbe la cattedra di Letteratura italiana», di essere febbrilmente alle prese con la preparazione degli attori: «Quando non c'è prova con tutta la compagnia, mi tocca ripassare la sua parte a questo o a quello attore». Riteneva di dover ripagare in questo modo «la diligenza, la solerzia, l'irruenza grande che» metteva «alla buona riuscita del [...] dramma Sarah Bernhardt». Giacosa aggiungeva che in Italia aveva potuto contare solo sul «successo della seconda sera, il piú solido e sicuro, ma il meno chiassoso». ⁴⁰

Due anni dopo, in un consuntivo sul dramma, Giacosa manifestò a Fogazzaro la propria delusione per il «fiasco della *Challant*». A suo dire, la *pièce* aveva totalmente perduto interesse ai suoi occhi; cominciava invece a prender corpo il progetto de *I diritti dell'anima*. ⁴¹

Eppure la vicenda della *Challant* continuò ad alimentare il suo immaginario. Sulla questione tornò ne *I castelli valdostani*, dichiarando di essersi valso, per comporre il dramma, della novella di Bandello e non della cronaca di Grumello. ⁴² L'aveva letta successivamente, giudicandola piú attendibile per la programmatica intenzione dell'autore di tramandare la verità storica e per la maggiore tempestività nella registrazione degli eventi. ⁴³ Il drammaturgo si sforzava di valutare obiettivamente le colpe di Bianca Maria, contestualizzandole in un Rinascimento inquieto e violento. Il desiderio di vendetta della donna era a suo avviso riconducibile al biasimo in cui

vi era una recensione, molto positiva, del dramma giacosiano, definito «potente». Non mancavano notazioni sulle modifiche ch'esso aveva subito e particolari aneddotici quali la grazia della Bernhardt nella pavana.

³⁹ V. RAMPERTI, *Sarah Bernhardt a Milano*, in «il Mondo», VI, 39, 17 ottobre 1920, p. 13.

⁴⁰ G. GIACOSA, G. MELCHIORI, *MINIMA PERSONALIA: Il decennio piemontese*, in «Belfagor», LXI, 6, 2006, p. 719.

⁴¹ G. GIACOSA, Lettera a Fogazzaro 6 Febbraio 93, in A. FOGAZZARO, G. GIACOSA, *Carteggio* cit., p. 198.

⁴² ID, *I castelli valdostani, con 29 vignette da fotografie originali dell'ing. Andrea Luino*, Cogliati, Milano 1903, pp. 271-272. Nei *Castelli* Giacosa non faceva riferimento a Vallardi e a Caracciolo. L'opera era uscita nel 1897, come *Castelli valdostani e canavesani*, Torino, Roux, Frassati & C.; nello stesso anno ci fu anche l'edizione Cogliati dal medesimo titolo.

⁴³ Bandello aveva udito la narrazione dei fatti «parecchi anni appresso, dalla bocca di una terza persona, la quale non è detto li sapesse di certa scienza, nè li rammentasse con scrupolosa esattezza» (G. GIACOSA, *I castelli valdostani* cit., pp. 272-273).

Ardizzino l'aveva fatta cadere nel *milieu* milanese, contesto a cui era particolarmente legata, se nel testamento del 26 dicembre 1524 esprimeva il desiderio di essere sepolta a Milano «in monumento et sepulchro nunc quondam magnifici domini Hermetis Vicecomitis, sui primi mariti».

Ma quali erano state le reazioni dei critici alla *Challant*? Enrico Polese Santarnecchi, in arte PES, dopo aver assistito alla prima al Carignano, su «L'Arte drammatica» demolì la *pièce*, definendola addirittura «impossibile». ⁴⁴ Unica scena valida era a suo dire il dialogo nel secondo atto tra Sanseverino e la Challant. Il giudizio del critico non era affatto severo in merito alla performance degli interpreti o all'allestimento. Era proprio il dramma di Giacosa a finire nel mirino, con particolare insistenza sulla fredda accoglienza ricevuta proprio a Torino, praticamente in casa del drammaturgo (forse a Santarnecchi sfuggiva la variabile *nemo propheta in patria*). Seguiva il giudizio, ancora più impietoso del precedente, di un articolista che si celava nello pseudonimo di don Marzio. L'emulo del maledico personaggio goldoniano sottolineava il fallimento, in Giacosa, della tensione shakespeariana alla commistione di comicità e tragicità; «qualche scena maestrevolmente condotta» (cui faceva da contraltare l'infelice finale) non impediva di gridare al «vaniloquio» e al fallimento di una *première* in cui il meglio era stato lo «sfilar continuo, sulla scena, di maglie colorate e di abiti smaglianti d'oro e di gemme». ⁴⁵

Severissimo fu il giudizio di Benedetto Croce, che definì il dramma «nullo come idea artistica»; in realtà sulla recisa valutazione pesavano tanto la tendenza del critico alla *deminutio* di Giacosa come scrittore, quanto un suo pregiudizio sul dramma storico («Coloro che non trovano in sè stessi la poesia e il dramma, facilmente s'illudono di averla trovata nelle pagine della storia»). Pregiudizio ch'egli vedeva inverarsi nella *Challant*, sebbene riconoscesse il «mestiere» dell'autore: «Troppo esperto egli era del repertorio teatrale per non cavarsela bravamente: scene di osteria, [...] scene di travestimento; e il frate e il carnefice, e quant'altro occorra in simili casi». ⁴⁶ Nel 1944, Croce sarebbe tornato sulla questione-*Challant*, ribadendo che «l'arte, la poesia [...] non nasce mai dalla materia, ma unicamente dall'idea dell'artista». ⁴⁷

Più equilibrato fu il giudizio espresso da Giovanni Pozza all'indomani della pubblica lettura dell'aprile 1891. La principale «imperfezione» del dramma gli pareva

⁴⁴ PES [Enrico Polese Santarnecchi], *La signora di Challant*, in «L'Arte Drammatica», xx, 50, 17 ottobre 1891, p. 2.

⁴⁵ DON MARZIO, *Il giudizio di Don Marzio*, in «L'Arte Drammatica», *ibidem*.

⁴⁶ B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. XXIV. Giuseppe Giacosa*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia», vi, 1908, pp. 9-10.

⁴⁷ ID., *Ricordo della 'Signora di Challant'* cit., p. 225. V. VANNUCCI, in *Corrispondenze italiane. Firenze, 5 luglio*, in «Il Proscenio. Giornale artistico-teatrale», II, 19, 10 luglio 1894, p. 2, parlava di «dramma slegato e prolisso, in cui l'azione langue stancando il pubblico». La *pièce* era definita, in maniera eccessiva e umorale, un «supplizio».

ravvisarsi nel «difetto di precisione e di unità nel carattere della protagonista».⁴⁸ Il momento più alto era rappresentato dal secondo atto. Vi emergeva la Bianca «cortigiana, simulatrice d'amore», più vicina alla creatura bandelliana. Nel quarto atto subentrava l'immagine di una donna «sì triste e sì buona, vagante col pensiero pei silenzi poetici della notte»: una figura "nebulosa" e "romantica" più atta a commuovere che a restituire veridicamente l'essenza della Contessa. Ne scaturiva una rappresentazione «di contorni incerti, che parla un linguaggio troppo noto al mio orecchio perché io lo creda antico di quasi quattrocento anni»; il finale cadeva nella convenzionalità della dipintura dell'amore di Pedro e persino de «l'ultimo misticismo amoroso della Challant»,⁴⁹ non meno vaporoso. Non era la sua una stroncatura netta: il dramma appariva «abilissimamente costruito, equilibrato, interessante, dialogato con profondità di psicologia, [...] con un gusto squisitamente letterario di stile». La sua punta di diamante era ravvisabile nella costruzione del Sanseverino, una «creazione perfetta», forse «vera anima artistica del dramma»; una figura portatrice di verità storica (uno «scettico, dissoluto, millantatore, ironico gentiluomo del cinquecento») e umana, perché piena rappresentazione di una «vita giovanile» nel suo vigore e nella «franca sensualità». Emblematico l'*explicit* della cronaca: «La Signora di Challant non mi è sembrata un capolavoro, ma essa contiene un piccolo capolavoro: il conte di Gajazzo»⁵⁰. L'entusiasmo per Sanseverino era condiviso da Depanis, che sulla «Gazzetta Letteraria» di Torino raffrontava i personaggi giacosiani con il corrispettivo novellistico. Se Ardizzino e Gaiazzo non erano dotati d'«impronta individuale» nell'intreccio di Bandello, il piemontese ne aveva costruito con attenzione la fisionomia. Vi era riuscito soprattutto per Gaiazzo, rispetto a Valperga «più grossolano forse nei modi, [...] più gentiluomo nella sostanza: [...] vero tipo del soldato donnaiuolo che ha coscienza della propria irresistibilità e che non s'impaccia di troppi scrupoli pur di conquistare il cuore, e il resto, della donna vagheggiata»⁵¹. Nel caso della protagonista, Depanis non ravvisava discontinuità tra la Challant dei primi atti e quella degli ultimi due: «La contraddizione, se per contraddizione si vuol intendere una complessità di tratti opposti, è più nel Bandello che nel Giacosa»⁵². L'autore non aveva fatto altro che lavorare su zona d'ombra già ravvisabili nella fonte.

A seguito di attenta lettura, in realtà la *pièce* non ci appare "slegata" o "prolissa", né riteniamo possa tradursi addirittura in "supplizio" scenico. Probabilmente non è all'altezza di testi giacosiani quali *Resa a discrezione*, *Tristi amori*, *L'onorevole Ercole*

⁴⁸ G. POZZA, 'La Signora di Challant' di G. Giacosa, in Id., *Cronache teatrali* cit., p. 116.

⁴⁹ Ivi, pp. 114-116.

⁵⁰ Ivi, p. 116.

⁵¹ G. DEPANIS, 'La Signora di Challant' cit., p. 122.

⁵² Ivi, p. 123.

Malladri e soprattutto *Come le foglie*. Anche laddove la tenuta della commedia appare meno solida, essa è però sempre sorretta dal mestiere di Giacosa e dalla sua brillante abilità di dialoghista.

Interrogarsi sul funzionamento dell'opera significa soprattutto dialogare con il rilievo principe nei giudizi: la mancata coerenza del personaggio di Bianca Maria.⁵³ Probabilmente don Marzio non sbagliava quando percepiva una tensione shakespeariana nell'opera, tanto nell'intreccio di tragicità e comicità (a suo dire malriuscito, a nostro avviso pregevole), quanto – aggiungerei – nella concezione della protagonista. È evidente il debito della Bianca Maria del secondo atto con la figura di Lady Macbeth, ispiratrice di delitti. Quest'ultima – come scriverà Gramsci – era creatura

di quelle che tra il pensiero e l'azione non pongono intermezzo [...] Lady Macbeth soccombe alla visione dei fantasmi che essa stessa ha suscitato. È una debole, in fondo, che solo l'exasperazione fa diventare furia perversa. Come nel suo romanzo grottesco Chamisso impersona nell'ombra che è fuggita, la coscienza di Pietro Schlemil, Shakespeare, rappresenta plasticamente nella morte del sonno il rimorso della donna⁵⁴.

La Challant è «furia perversa» di situazione, resa tale dal “punto d'onore” e dal disgusto verso la grossolanità dei suoi amanti; anche in lei il primo accenno di respicenza, ancor prima che il delitto sia compiuto, è salutato da Giacosa con il fenomeno dell'insonnia (non del sonnambulismo) al principio del quarto atto. La stanchezza per una stile di vita dissoluto è evidente sin dalla sua comparsa nell'atto primo e dal dialogo con Bandello nella scena ottava. Vi emergeva la ragione del riso “a gorgheggi” della Challant, un riso quasi isterico che cela l'oppressione del pianto imminente; il sentire distonico traspariva in battute come questa: «Se sapeste come la porterei umilmente, questa bellezza che dite, quando fossi felice!».⁵⁵ Giacosa poi era troppo esperto conoscitore della bravura delle sue primattrici per non intuire ch'esse, con la gestualità, le posture, la prossemica, le intonazioni, sarebbero state in

⁵³ Anche Mariano Rumor avvertì la “spezzatura” tra il mondo interiore della Challant dei primi tre atti e quello degli ultimi due; l'attribuì alla pausa di tre mesi nella composizione, ma anche alla possibilità che l'«altra immagine – più profonda ed umana – di Eleonora Duse [...] venisse a sovrapporsi a quella di Sarah» (M. RUMOR, *Giuseppe Giacosa. Saggio*, Olschki, Firenze 1939, pp. 81-83). Anna Barsotti, invece, sostiene che «non c'è una vera e propria soluzione di continuità tra i due aspetti della fisionomia di Bianca: semplicemente, nell'ultima parte, Giacosa, meno distratto dalla folla degli altri personaggi che gli servivano a evocare l'ambiente cinquecentesco, appunta lo sguardo sull'interiorità di Bianca, sviluppando quegli elementi della sua psicologia che nella prima parte restavano confusi tra i tratti fastosi e cruenti» (A. BARSOTTI, *Giuseppe Giacosa*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 229).

⁵⁴ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1964, p. 243.

⁵⁵ G. GIACOSA, *La signora di Challant. Dramma in cinque atti*, in ID., *Teatro cit.*, atto I, scena VIII, p. 400.

grado di colmare gli spazi bianchi del testo rispetto allo *chagrin* della protagonista. Il passaggio brusco è semmai quello tra il primo e il secondo atto, in cui è sufficiente l'oltraggio di Ardizzino, con gli insulti che Bianca Maria legge nella lettera strappata di mano a Gaiazzo, per indurla a farsi ispiratrice del delitto, novella Lady Macbeth. Ecco comparire la Venere sanguinaria, la furia perversa. Eppure è da precisare come Bianca Maria si muova sempre sul terreno dell'ambiguità. Nella sequenza del pasto si esprime in modo sibillino forse sulla scia della Marina-Proserpina del banchetto finale di *Malombra*: «E quando volli vedere quella lama, che occhi mi faceste! Ci siete cascato, via!».⁵⁶

Spesso i recensori hanno sottolineato la forza del secondo atto che, di fatto, ci pare il punto più alto della *pièce*. La Bianca Maria del secondo atto, cinica «cortigiana» attratta dalla spada come da un magnete, non manca di ironia e *savoir faire*, come si coglie nella battuta finale in cui, beffarda, dichiara ad Ardizzino di aver trasmesso a lui la furia, in una sorta di erotico contagio. Poi però l'umiliazione patita nel terzo atto e lo sgomento di saper mandati a segno tragicamente gli anatemi la indurranno all'insonnia e a un dolore sordo. Soprattutto, accade che Bianca Maria acquisisca consapevolezza della realtà orribile della morte seminata da una parola venefica: «La parola... la parola... la parola è niente! Ignoravo la morte... la morte è passata là... Quell'urlo... quell'urlo!... e poi... (*Gli getta il fazzoletto*). Le mani... guardate... guardate... le mani».⁵⁷ L'inorridire alla vista delle mani di don Pedro macchiate di sangue è elemento che riconduce ulteriormente a Lady Macbeth; è ben nota la superba sequenza del monologo della macchia nell'opera shakespeariana.

In fondo, si potrebbe dire che nella *pièce* di Giacosa si sia realizzato l'auspicio insito nella battuta della *Challant* dopo il bacio della lama:

BIANCA. Nel mio paese, chi vuole uccidere la vipera bacia la verga o il bastone, dopo di che basta sfiorarne la bestia maledetta perché essa muoia nell'attimo.

GAIAZZO. Il bacio l'uccide.

BIANCA. Dove contate trovarlo?

GAIAZZO. Chi?

BIANCA. Ardizzino.⁵⁸

A leggere con attenzione il testo definitivo, ci si renderà conto che Gaiazzo raccoglierà la spada solo sei pagine dopo rispetto alla scena or ora rievocata. Tale indugio implica, metaforicamente, il rifiuto di compiere l'atto omicida. Se anche non saranno quella spada e quell'uomo a compiere l'opera, il bacio di «chi vuole uccidere

⁵⁶ Ivi, atto II, scena I, p. 411.

⁵⁷ Ivi, atto IV, scena II, p. 449.

⁵⁸ Ivi, atto II, scena I, p. 409.

la vipera» non fallirà: don Pedro, preda di un *amour fou*, compirà *sua sponte* la vendetta di cui Sanseverino non aveva voluto rendersi strumento. La Challant che aveva smesso di credere all'amore coglierà, nella dedizione del ragazzo, una luce tale da indurla ad affrontare la morte con coraggio, rifiutandosi di fuggire; in questo (bene diceva Depanis), Giacosa ha effettivamente lavorato su apparenti incongruenze della narrazione bandelliana allo scopo di umanizzare, senza scagionarlo completamente, il personaggio principale. Bianca Maria ha una progressione psicologica che il lettore non distratto può cogliere: dallo stanco *chagrin*, mascherato da euforia depressa, muove alla rabbia per il punto d'onore violato che suscita la furia istigatrice di delitti; dalla resipiscenza insonne allo sgomento orrore per gli esiti involontariamente raggiunti dalle sue mene; dalla pietà per quello che tratta come un ragazzo (sebbene pressoché suo coetaneo) al desiderio di morire con lui, tornata a credere nell'amore. L'ultimo passaggio è la disillusione della battuta finale, frutto di un inganno della ragione: lo spettatore sa che Pedro non l'ha tradita. Non è fuggito volontariamente, condotto via nel sonno come un novello Endimione sottratto alla lunare amante. Il personaggio della Challant è dunque incoerente nella misura in cui lo è a volte l'animo umano, ma non si può sostenere sia stato costruito in maniera incongrua. Certo, dopo il secondo atto è difficile ch'ella possa ispirare simpatia e probabilmente la ragione della mancata adesione del pubblico e di molti lettori alla *pièce* era proprio questa. Al di là dell'ammirazione tributata alle interpreti, non scattava per la sorte di Bianca la partecipazione simpatetica che talvolta è chiave del successo di un lavoro teatrale e/o cinematografico.

Il personaggio che invece desta simpatia perché in lui s'agita il "rumore della vita" è – lo aveva colto perfettamente Pozza – il conte di Gaiazzo. Quando il critico definiva la sua costruzione un «capolavoro», non era a nostro avviso lontano dal vero. Quando questo personaggio scompare, a partire dal quarto atto, la *pièce* sembra in qualche modo perdere il suo mordente. Perché Gaiazzo "funziona" così bene? In primo luogo, è il vettore principe della vena comica e umoristica; ha un che di canagliesco, innestato in un fondo di bontà e rettitudine che emerge nel grossolano candore della sua ebbrezza. Sin dal suo comparire in scena, il pubblico è indotto a identificarlo come personaggio maschile principale e ad ascriverlo al tipo dell'"amoroso". Ha salvato dalle grinfie di malintenzionati una donna mascherata; la suggestione simil-carnascialesca, presente in tanta letteratura ottocentesca partendo da Invernizio per giungere finanche (*A raccolta*, 1899) alla pudica Giacomelli, introduce elementi da romanzo d'appendice, col corollario byronico o di femme fatalismo che s'insinua nell'obliosa ebbrezza del Carnevale. In più Giacosa introduce il fattore agnizione: Gaiazzo non ha veduto in viso la donna misteriosa, ma è rimasto impressionato dalla sua particolare risata e, dettaglio significativo, ha ricevuto da lei un

medaglione con un'iscrizione in greco, un invito alla speranza amorosa. Tale elemento costituisce ulteriore indizio per il fruitore colto: la vulgata bandelliana voleva la madre di Bianca Maria d'origine greca. Il fattore-greco, inoltre, diviene portatore di risvolti comici sulla limitata cultura del fascino Gaiazzo. Lui dice, con un grazioso toscanismo: «Disgraziatamente il motto è indecifrabile. Gli è greco puro per me». Sarà Camilla a precisare, in qualche modo irridendo l'ignoranza del gentiluomo, che «è greco per tutti; si legge ἔλπίζει (*élpize*), una parola greca che vuol dire: "Spera."»⁵⁹ La sua cultura approssimativa emergerà anche quando Sanseverino, dopo essersi definito «scolare» di Bandello, si lancerà in una citazione latina rimediando uno strafalcione:

GIAZZO. Via... lo vedete quanto mi preme. Ve lo domanderò in latino: «Dic mihi nomen»...

BANDELLO: «Nomen», disgraziato!

GIAZZO. È vero... è neutro.

Uno «scolare» non proprio modello ma non ottuso, dato che subito comprende la natura dell'errore commesso. Gaiazzo è portatore di leggerezza nel ritmo scenico. Lo vediamo dialogare con le dame e farsi cavaliere di una di loro, urtata da un ruvido soldato. È gentiluomo non privo di grazia, se, nel terzo atto, le aristocratiche lo eleggono arbitro di una questione relativa alla danza,⁶⁰ a riprova della sua abilità coreutica. Essa non è disgiunta da gusto scenografico, che si traduce nel momento in cui lo scorgiamo, all'inizio del terzo atto, mentre, in casa della cugina Ippolita, «*sull'alto di una doppia scala, sta attaccando a un albero una ghirlanda di lampioncini, aiutato da alcuni Servitori*».⁶¹

Il suo interloquire con la Challant, nel secondo atto, costituisce il controcanto prosaico del furore della Dama. Nel vederlo gongolante dopo la notte amorosa, Challant gli rimprovera che «L'orgoglio trionfa, non l'amore». Al procedere della Signora per frasi fatte, lui contrappone una risposta arguta: «Tranquillatevi. Il mio orgoglio non è verboso». Alla donna che ammira la spada regalata dal Duca Valentino al padre di Gaiazzo, risponde che si tratta di «un'arma di parata». «Non uccide?», domanda la Challant, e Sanseverino precisa che «Non è la spada che uccide... è il braccio». Anche questa risposta è indicativa: l'uomo riconduce la pericolosità non alle cose in sé ma all'intenzione del cuore umano tradotta in azione. Alla richiesta della donna di veder sguainata la spada, commenta che «Tutte le donne sono ad un modo». Alla battuta

⁵⁹ Ivi, atto I, scena I, p. 386.

⁶⁰ Sul rapporto tra danza e mascolinità, si veda A. PONTREMOLI, «... del pigliar la Dama per condurla al ballo con leggiadria». *Danza e costruzione relazionale della mascolinità nobile nell'Italia di Antico regime*, in «Il Castello Di Elsinore», LXXXI, 2019, pp. 9-24.

⁶¹ G. GIACOSA, *La signora di Challant* cit., atto III, scena I, p. 426.

della Challant («Altre v'hanno già pregato?»), risponde, vagamente stuccato, ch'è avvenuto «Per vedere... Ogni giorno».⁶² Cogli, insomma, la noia dell'uomo d'arme per l'interesse del "gentil sesso" verso quelli che per Gaiazzo sono meri strumenti di lavoro.

Sanseverino agisce da *miles gloriosus* quando, per giustificare la rabbia di Ardizzino, dice alla Challant che, se qualcuno avesse disputato a lui il suo amore, al temerario non sarebbe rimasto più molto da vivere. All'obiezione di Bianca che Ardizzino non aveva però ucciso Gaiazzo, che gli aveva disputato l'amore di lei, Sanseverino risponde prontamente: «Devo convenirne; ma non mi par questa una buona ragione perché io uccida lui».⁶³ A tratti sembra di vedere in Gaiazzo il controcanto smaliziato che in Verga, attraverso la figura di Nanni, inizialmente smonta il fascino stregonesco della Lupa. Chiunque ricorderà la battuta in cui il bracciante dice alla Gnà Pina che preferisce Maricchia perché «carne fresca» o i momenti in cui il genero cava fuori l'abitino della Madonna a mimare un "vade retro".⁶⁴ Senti il riso dell'uomo malizioso che cerca di neutralizzare la seduzione fatale, finché non ne cade preda. A Gaiazzo succede, ma riesce a riaversi; paradossalmente quanto più si addentra nell'ebbrezza nella scena del banchetto – scritta da Giacosa con abilità da manuale –, tanto più vedrà chiaro nelle intenzioni della donna sino a liberarsi del suo influsso. Lo rivela il «Vogliono sangue le tue notti d'amore?...» preludio alla fuga.

Se si considera il comportamento del personaggio, al di là degli eccessi cui l'alcool lo conduce con una donna che gli si era concessa quella notte, non si comprende come la Challant, andando verso la morte, possa dire a Bandello di riferire a Sanseverino che lo perdona. In fondo, se per salvarsi la vita aveva rivelato ad Ardizzino la verità su Bianca, nel momento in cui Valperga voleva umiliare pubblicamente la donna, Gaiazzo aveva cercato da gentiluomo di dissuaderlo, come si legge nella scena settima del terzo atto. Non si capisce, insomma, perché debba essere Bianca Maria a perdonare l'uomo che aveva ordinato di assassinare e non il contrario.

Giacosa identificava nel terzo atto il punto debole della *pièce*. In realtà, il terzo atto è simmetrico al primo nel privilegiare la corallità; i dialoghi sono forse meno brillanti e il ritmo troppo incalzante perché lo scandaglio psicologico vada in profondità. Eppure ci pare che meno convincenti siano proprio gli ultimi due atti, in cui viene meno Gaiazzo, personaggio che conferiva vivacità all'andamento scenico, e si assiste all'assunzione di consapevolezza di una protagonista per cui difficilmente il pubblico poteva nutrire simpatia. Si aggiunga la non piena riuscita del personaggio

⁶² Ivi, atto II, scena I, pp. 408-409.

⁶³ Ivi, atto II, scena I, p. 410.

⁶⁴ Sull'amicizia tra Verga e Giacosa, cfr. *Carteggio Verga-Giacosa*, intr. e note di O. Palmiero, Fondazione Verga-Euno Edizioni, Catania-Leonforte (En) 2016.

di Bandello. Quest'ultimo aveva, sì, conosciuto la Challant, ma ne aveva dato un ritratto negativo; il lettore stenta pertanto a riconoscere lo scrittore rinascimentale nel frate devoto alla dama che cercherà addirittura di indurla alla fuga nel quinto atto. Giacosa lo trasforma in un forzuto energumeno, non immune al fascino delle cortigiane. Questo ha peraltro radici nella storia personale del frate domenicano. Gli studi sul novelliere testimoniano infatti la sua insofferenza, in quel torno d'anni, verso l'abito che indossava; a proposito del periodo tra il 1525 e il 1526, Menetti scrive che «È di questi anni l'inizio di una crisi esistenziale che lo induce a presentare le pratiche per la dispensa dall'abito religioso, appoggiato presso la Santa Sede da Isabella d'Este». ⁶⁵ Eppure, nell'insieme, questo personaggio tra il serio e il faceto non convince, al pari, a nostro avviso, della figura, convenzionale, di don Pedro.

Tali difetti poco sottraggono al valore complessivo della *pièce*. Probabilmente, oltre alle ragioni già citate, nocque all'accoglienza la tendenza giacosiana alle tinte mezzane. La gente si aspettava, forse, la rappresentazione dell'Erinni assetata di sangue della tradizione novellistica, magari una *femme fatale* con pochi scrupoli, o la donna gentile riabilitata nel prolisso dramma di Vallardi. La protagonista che Giacosa forgì per Bernhardt non è l'una né l'altra cosa, pur compendiando entrambe. Il pubblico però – si sa – a queste sfumature non sempre è attento.

⁶⁵ *Cronologia della vita e delle opere*, in M. BANDELLO, *Novelle cit.*, p 73.