

NOTE

SULLA LETTERATURA ITALIANA

NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XIX

XIII.

PAOLO FERRARI — ACHILLE TORELLI.

I.

Alle frequenti censure che gli furono rivolte per le intenzioni moralistiche dei suoi drammi, Paolo Ferrari rispondeva imperturbabilmente: che egli, prima che autore drammatico, si sentiva galantuomo, e che voleva compiere il suo dovere di galantuomo dicendo al pubblico qualche verità sacrosanta, destinata a trovar eco nelle coscienze e a non rimanere senza frutto. L'ingenuità e la fermezza di questa dichiarazione di fede debbono disarmare i peggio disposti contro le moralizzazioni, e indurli a riflettere alquanto, prima di proferrare una facile condanna. Perchè la dichiarazione, che, non occorrerebbe ripeterlo, è assai discutibile in quanto implica una teoria artistica, e che il Ferrari faceva con tanta asseveranza, potrebbe significare qualche altra cosa, come ad esempio: — Voi censurate il moralismo. Ma se è appunto ciò che muove la mia anima, ciò che mi fa prender la penna; se è la mia ispirazione di scrittore! — Ed infatti il Ferrari non ebbe altra musa: la moralità lo fece scrittore drammatico, come altri l'amore o l'indignazione. Sono stati divisi in tre gruppi i suoi drammi: storici, popolari e *a tesi*. Ma la divisione è artificiale. Il *Goldoni*, il primo e il più importante dei suoi drammi storici, presenta quasi un ideale di onest'uomo e di onesto scrittore da teatro nel commediografo veneziano, ritratto nella sua opposizione alla commedia buffonesca ed insulsa, nella rettitudine della sua vita, nel coraggio e nella lealtà con cui seppe sostenere le lotte e sgominare i suoi nemici. Il *Parini*, altro dramma storico, fa risaltare la differenza tra la satira civile, mossa dal generoso intento di mi-

gliorare i costumi e che colpisce il male e non gli individui, e la satira personale, prodotto di passioni e d'interessi, che invelenisce e corrompe. Entrambe queste opere formano quasi il programma dell'attività letteraria del Ferrari, il quale si rispecchia e si ritrova nei personaggi di Carlo Goldoni e di Giuseppe Parini. Le commedie popolari, come *Il codicillo dello zio Venanzio* e *La medicina di una ragazza malata*, sono l'idealizzazione della moglie, della fanciulla, dell'uomo del popolo: l'operaio laborioso, la moglie sottomessa, la fanciulla ingenua e pudica: appena è se tra costoro s'incontri l'ubbriacone, che però smette il suo vizio, o il burbero, che però si lascia ammansare; e se, di sfuggita, vi appaia il malvagio, che è presto ed esemplarmente punito, mentre la virtù è premiata e trionfa. I drammi a tesi, che costituiscono la maggior parte dell'opera del Ferrari, se si dicono a tesi per indicare un aspetto della loro forma o, meglio, della loro imperfezione formale, non differiscono dagli altri, che abbiamo ricordato, nello spirito animatore, che è sempre la tendenza a studiare e risolvere le lotte della vita morale.

È noto che il teatro del Ferrari ha risentito l'efficacia del contemporaneo teatro francese; ma, nonostante le somiglianze, si avverte subito che vi si respira un'aria diversa. Se non c'è l'originale osservazione della società dei tempi nuovi, non c'è neppure quella preoccupazione tormentosa per la verginità o la fedeltà della donna che, negli scrittori francesi, sotto specie di delicatezza morale, è molto spesso nient'altro che ossessione sensuale; l'adultera e la cortigiana vi hanno piccola parte, e soltanto episodica. Nè c'è spirito scettico o rivoluzionario: il Ferrari è propenso a dare ragione alle idee comuni, e anche a quelle che sembrano a prima vista pregiudizii e menzogne convenzionali. Il suo cervello è semplice, borghese, ma solido. Nella *Prosa* difende la vita di famiglia contro un poeta che ad essa ripugna, e sospira ai liberi amori e alle avventure che dovrebbero impennare ad alti voli la sua fantasia e che invece lo rovinano come uomo, lo isteriliscono come poeta, finchè nel costante affetto della moglie da lui abbandonata, nelle carezze della sua bambina, egli trova la salvezza. Nel *Duello*, studia le contraddizioni di questa istituzione che è talora comodo strumento per audaci farabutti, ma spesso anche la sola via di uscita che si offra agli onesti uomini, se non vogliono, urtando contro le idee sociali, impigliarsi in fastidii e mali peggiori. Nel *Suicidio*, prende partito contro il colpevole, che, invece di ascoltare la voce del dovere e sottomettersi all'espiazione, si uccide, facendo scontare le conseguenze dei suoi errori e della sua morte ad esseri innocenti,

della cui sorte egli ha la responsabilità. Nel *Ridicolo*, censura la maldicenza e i motti di spirito degli oziosi, che straziano la vita altrui e spesso, per effetto della loro leggerezza, cagionano tragedie. In *Cause ed effetti* esamina i mali dei matrimoni tra giovinette ingenuie ed uomini già moralmente e fisicamente tarlati, matrimoni che, visti dall'esterno, sembrano formare il più bell'accordo, mentre all'interno si prepara il dissidio e la ribellione. Nelle *Due dame* rappresenta la completa riabilitazione di una donna caduta; ma è sollecito a mettere bene in rilievo il *non transeat in exemplum*. Nel *Giovane ufficiale* esalta l'esercito e il sentimento militare dell'onore, che trattiene un giovane dal sedurre la moglie di un amico. Nell'*Alberto Pregalli*, la polemica è contro le teorie della forza irresistibile e della follia ragionante (di cui tanto si abusava nei tribunali italiani, almeno una ventina d'anni fa), e contro i cattivi effetti di una educazione priva di base religiosa e di alto sentimento del dovere. Come si vede, le soluzioni sono savie, ma non hanno nulla di ardito: i problemi stessi non concernono le agitazioni più squisite della vita interna. Quando, nella *Donna e lo scettico*, il Ferrari si prova a ritrarre un giovane roso dallo scetticismo della filosofia moderna, *appresa*, come l'autore dice ingenuamente, *nei dotti atenei di Germania*, non sa farsi altra idea di uno scettico che quella, affatto triviale, di un uomo che dubita di tutto, dell'onestà di sua madre come dell'amore della sua fidanzata, ed è redento da un irrazionale atto di fede, che gli viene imposto.

L'ordinarietà delle idee astratte, o per converso la loro straordinarietà, importano ben poco nei rispetti dell'arte; potendosi essere meschino artista con pensieri nuovi e profondi, ed artista vigoroso, pur incarnando pensieri semplici e di buon senso. Ed il Ferrari era ingegno non privo di vigore, e moralista non già per proposito di autore, ma per calore d'animo onesto, che gli fece concepire personaggi e scene di forte bellezza. Abbiamo accennato al concetto informatore della commedia *Le due dame*. Rosalia, rimasta orfana, in potere di gente che fa traffico di lei, è redenta da un uomo che prima ne ha compassione, poi se ne innamora e la sposa. Ma l'alta condizione sociale del marito, il rispetto che la donna deve destare per la sua austera virtù, — e per quel puritanismo e ribrezzo del vizio, che è il brivido della sua disgraziata fanciullezza messa brutalmente a faccia a faccia con le infamie e viltà della vita, — non valgono a procurarle buona accoglienza dalla società nella quale è introdotta dal marito e che appena la sopporta; onde essa si ritrae presto nell'intimità della sua famiglia, consacrando tutta se stessa a suo

marito e all'educazione dei due suoi figliuoli. La memoria dolorosa la punge: — un giorno i suoi figli sapranno; — la forte volontà le assegna il suo compito: — far dei suoi figli uomini tali che, quel giorno, quando ascolteranno dalla sua stessa bocca il suo doloroso segreto, dovranno circondarla di affetto più tenero, di religione più profonda. Il giorno giunge più presto che ella non creda. Il figliuolo, ufficiale di marina, in uno dei suoi viaggi ha fatta la conoscenza di una donna della quale si è fortemente acceso e che vuole sposare: una donna colpevole, che il giovane entusiasta sa colpevole e intende purificare col suo amore e col suo nome. Il padre, incerto, debole, alle calde preghiere di lui non sa resistere, e quasi si piegerebbe a consentire; ma la madre, risolutamente, si oppone. Quella donna, che ha ragioni per supporre nella marchesa Rosalia condiscendenza, o almeno, impossibilità di opposizione, le chiede un colloquio, che le è subito accordato. È la scena capitale del dramma. Emma entra dalla signora marchesa, e appena la scorge, si atteggia ad umiltà e vergogna, si ferma imbarazzata e confusa: c'è nelle sue parole e nei suoi atti un miscuglio di sincerità e d'istrionismo, come nelle parole di Rosalia c'è compassione per la disgraziata che essa non vuol ferire, ed insieme la ferma risoluzione di respingere il pericolo da suo figlio. Ma in Emma prevale il peggio della sua natura e della sua triste condizione; e via via, quando tra le buone parole della marchesa le si delinea la fermezza del rifiuto, passa dal supplicare, dal tentar di impietosire e commuovere, alle offese, e con perfida abilità ricorda alla signora marchesa che i suoi sentimenti, le sue ansie, i suoi dolori di donna caduta che vuol rialzarsi e conquistare nella vita la sua parte di pace, di onore e di amore, se possono forse non essere compresi dalle altre donne, da lei saranno compresi di certo. Rosalia raccoglie subito l'allusione, e risponde: « Non ho che da ricordarmi per comprenderli: è questo che ella voleva dire? Bene, è appunto perchè mi ricordo che sono e rimarrò irremovibile. E dopo ciò..... ». L'altra, resa furiosa dalla fredda risposta e dal congedo, ricorre ai mezzi estremi, domandandole se dovrà prendere per giudice il figlio di quei ricordi e di quella implacabilità. Rosalia, per tutta risposta, fa subito chiamare suo figlio; e, innanzi ad Emma, gli ripete il rifiuto, e, giacchè questa l'ha desiderato giudice, si accinge a svelargli la macchia della sua giovinezza, a lui che non ha mai sospettato che sua madre possa aver qualcosa da nascondere della sua vita. — « A quindici anni, a Londra, tua madre era..... quello che è la signorina ». — E al giovane che resta come fulminato, rac-

conta tutto, provocando in lui un tumulto di affetti, un atterrarsi piangendo innanzi alla santa, alla martire, alla madre adorata. La causa è vinta: appena è necessario che, passando a un tono più calmo, Rosalia ragioni e concluda: conclude col mettersi dal lato della società che l'ha trattata con diffidenza e severità, con la società che non può far la legge per l'eccezione ma per la regola. E la regola è: « il vizio mascherato di provvisoria penitenza che penetra nelle famiglie onorate; e sono i disastri morali, economici; è il disonore, e, quando non è — terribile precauzione della natura, — non è la sterilità, sono i figli malsani d'anima e di corpo! d'anima specialmente; come questa signorina (*additando Emma*), che ha pur molto ingegno, ma che, quanto a cuore, ha cominciato coll'ingnocchiarmi ipocritamente davanti, ed ha finito minacciandomi di dirti... che cos'era stata tua madre! ». Che cosa resta da fare ad Emma, annientata dalla superiorità e dalla logica di Rosalia, rimproverata fieramente dagli sguardi del giovane di cui ha offeso la madre? Uscire; ma, nel muoversi verso la porta, il giovane che l'ha amata, le impone: « Prima, bisogna chiederle perdono! ». Ed Emma, smarrita e vinta forse da un sentimento di rimorso, mormora: « Perdoni! », ed esce.

Un'altra donna che, come Rosalia, è passata attraverso la corrucciola senza esserne toccata, è l'eroina del *Ridicolo*, una giovane di nobile casa che per rovesci di fortuna è stata costretta per alcuni anni a far la cantante, e sposa poi un gentiluomo che s'illude di esser ben forte contro i facili sospetti che si attaccano a chi ha nel suo passato le ebbrezze del palcoscenico e gl'ingrugiamenti teatrali. Sembra che il Ferrari si compiaccia nei caratteri, che tutto debbono alla profonda onestà della loro natura, all'equilibrio della mente, alla risolutezza della volontà. Con quanto garbo la giovane donna, diventata moglie, sa rigettare i tentativi di seduzione che le vengono dal migliore amico di suo marito, da colui nel quale suo marito ha riposto la più completa fiducia e che lascia da solo a sola con lei! Li rigetta e tace; e, per sola punizione, continua a prodigare a colui le maggiori lodi, innanzi al marito. Leonardo non è cattivo, non è capace di un freddo calcolo, coscientemente egoistico e malvagio; ma è uno spirito fiacco, un uomo *che non è chiaro con sè stesso* (per dirla alla tedesca), e, respinto e pieno di rossore e di rimorso, si mette a spiegare molto zelo per riparare al suo fallo e si fa fervido protettore di colei che voleva sedurre, senza accorgersi che quel suo zelo è ancora un tentativo di seduzione. Ma la donna se ne è accorta, lo ha compreso, lo ha analizzato, e gli rivela ciò che

egli non comprende o non vuol comprendere; rispondendo con serena indifferenza alle sue smanie di devozione: « Sapete che cosa siete? Siete una fantasia ammalata! In ogni incidente della vita voi ci pescate una scena drammatica, un finale d'atto. Invece il vero, per solito, scorre liscio, insignificante; e voi quindi esagerate i fatti e poi ve ne appassionare in proporzione alla vostra esagerazione. Ce ne sono tanti, come voi! Adesso il tema del vostro dramma è questo: io tentai di sedurre la moglie del mio migliore amico: fui respinto e punito: dunque debbo provare rimorso, dispetto e amore; bel contrasto di affetti! Cosa si potrebbe fare? Un piccolo eroismo! Salvo la donna! Così pel rimorso mi riabilito, pel dispetto mi vendico, per l'amore mi rendo interessante! — Niente affatto: scendete nel vero, ed ecco come stanno le cose: voi faceste una sciocchezza, io vi diedi una lezione; affare finito. Solamente non v'immeschiate dei fatti miei... e seguitate a vivere ».

Anna, di *Cause ed effetti*, appena uscita dall'educandato, senz'altra esperienza dell'amore che quella delle birichinerie fanciullesche che essa soleva fare col suo giovane cugino, non sospettante neppure che la passione possa avere altre manifestazioni; piena di entusiasmo per un ideale ancora indeterminato di vita attiva, di opere buone e coraggiose; esuberante di forze morali che chiedono di essere adoperate; è gettata tra le braccia di tale che ha già spremuto per suo conto ogni frutto della gioventù, di un marito che osserva verso di lei le forme corrette del gentiluomo, ma non se n'interessa più oltre, cercando altrove le sue soddisfazioni, in donne che hanno letto come lui a fondo il libro della vita, o nelle agitazioni della politica e degli affari. Quale il marito, tale la società da cui ella è circondata: suo padre, suo cognato, le sue zie, i suoi parenti ed amici: tutti frivoli, tutti leggieri e sarcastici, che non s'accorgono del male che recano a quell'anima vergine e delicata coi discorsi che le fanno ascoltare, con gli spettacoli di vita tra cui la conducono. Anna si sfoga con la sola persona che le si mostra buona: « Capirai se è fatta per me questa vita! far toletta e andar in carrozza, far toletta e andar a far visite o riceverne; far toletta e andare a teatro, oppure a una festa da ballo; una fatica improba di tutto il giorno, per stare sempre in ozio! per sentire o vedere delle cose che non mi piacciono! — Un uomo può fare lo scienziato, il deputato, il soldato; i teatri, le feste, le visite sono un diversivo, una distrazione per lui! Per noi il diversivo diventa l'unica faccenda, diventa lo scopo! Ma volete capirla che anche a noi donne ci freme nei nervi, nel sangue, della forza, dell'at-

tività, che ha bisogno di fare qualche cosa di meglio di una *polka*, o d'un *pettegolezzo*?... ». Senonchè, quando un'amante di suo marito, — una sventurata che è stata, come lei, negletta, ed è caduta in colpa e della colpa viene fieramente punita, — cerca di uscire dalla rovina e provvedere alla sua bambina sposando il padre di Anna; questa manifesta un'energia insospettata, insorge ed impedisce il matrimonio. All'onore di suo padre non si tocca: aiuterà la sventurata, alla quale offre di prender presso di sè la bambina. Tra le *sozzure*, che da ogni parte la minacciano, nella ribellione che provocano in lei innocente le infedeltà del marito e insieme i sospetti di lui e di altri circa la fedeltà sua, Anna sembra per un momento risoluta a romperla apertamente col mondo, e a cercare la felicità nella libertà; ma una trasformazione si compie in lei, la speranza, il coraggio rinascono quando apprende che sta per diventare madre. Lo scopo della vita è ritrovato: ormai può essere paziente e perdonare. Vivrà di opere e di affetti. Niente di più straziante dello spettacolo della giovane donna angosciata e trepidante accanto alla culla della figliuolina, che, nata malaticcia da un padre già avvizzito, da una madre ancora fanciulla e tra agitazioni e dolori, dopo pochi mesi di vita stentata, muore.

Questi caratteri sono, senza dubbio, — come fu detto di taluni personaggi di Federico Schiller, — *imperativi categorici incarnati*. Ma non bisogna condannare senz'altro tutti i caratteri logicamente e rigidamente morali, dichiarandoli fredde astrazioni. Non c'è ragione perchè le creature del dovere, le espressioni della dialettica morale, debbano riuscire, di necessità, fredde astrazioni: non sono tali quando le riscalda l'anima dell'artista, che crede in quella virtù, vibra a quelle idee e a quelle azioni, le vagheggia e vi si compiace. E il Ferrari ritrae i nobili caratteri che abbiamo descritto, nella loro genesi, nel loro reagire alle esperienze sociali ed anche nelle oscillazioni o accenni di traviamiento. Si sente che egli ha amato quelle sue creature e ha dato loro il meglio del suo cuore e del suo entusiasmo. Così anche egli getta sguardi sagaci, non dirò sugli abissi della malvagità, perchè questi abissi non esistono pel buon Ferrari, ma sugli effetti di alcune situazioni irregolari e sulle degenerazioni di alcune vite. Nel *Suicidio* sono le due ragazze, Clotilde e Marcella, l'una figliuola di un suicida processato e condannato per abuso di fiducia, l'altra di una donna che ha tradito il marito e ne è stata abbandonata. Che cosa volete che sentano e pensino quelle disgraziate, allevate in ambienti domestici malsani, precocemente esperte dei vizii e delle frodi degli uomini, e di uomini

che sono appunto i loro genitori, senza energia di propositi che non sieno disperati, tirate come da una fatalità, l'una dall'esempio della madre svergognata, l'altra da quello del padre suicida che sembra additarle nel suicidio la soluzione finale che l'aspetta? Clotilde è amata ed ama un giovane, il quale per sposarla è pronto a rinunciare a un lascito che lo fa ricco, e ad affrontare una vita di privazioni e di lavoro. Ma Clotilde rifiuta: non vuole imporre ad altri la povertà, non la vuole per sè. I consigli dei migliori non hanno potere sulle due ragazze, ma bene si consigliano tra loro, sentendo e pensando entrambe allo stesso modo, accomunate dalla sventura: « Suo padre — esclama Clotilde — abbandonò la casa senza pensare a sua figlia! Nostro padre si uccise senza pensare a noi! E siamo cresciute in mezzo, non a due famiglie, ma a due disastri, a due rovine! Qual è il mistero di queste due rovine? Chi lo sa? Certo una colpa; ma di chi? Chi lo sa? Forse di tutti, forse di due; forse di uno solo! Chi lo sa! ». — E un giorno lasciano le loro case, e partono aggregandosi ad una compagnia drammatica. Le ritroviamo poco dopo, fallito il disegno di darsi al teatro, a Nizza, dove tentano la vita delle fioraie, nella società degli oziosi che si accoglie colà in cerca di svaghi. Ma le due ragazze, dall'animo esacerbato e dalla fantasia esaltata, hanno pure fierezze di vergini e ribrezzi istintivi per le turpitudini. Il loro cuore è più savio del loro cervello: il cervello insegna a Clotilde che la sola via che le si apre dinnanzi è quella dell'avventuriera: passare di ebbrezza in ebbrezza, di follia in follia, e un giorno gettarsi nel fiume o avvelenarsi. Ma il cuore le dà un senso di smarrimento al primo contatto della gente dai discorsi liberi, dai desiderii rapaci: la spinge alla rivolta e a schiaffeggiare in pubblico, provocando uno scandalo, il primo impertinente che, facendole proposte allegre, mostra appunto di considerarla come un'avventuriera. — Altro carattere fortemente concepito è quello del conte Sirchi, nel dramma *Il duello*. Sirchi è una vita sbagliata, sin dal suo inizio: in un momento di generosità o d'ambizione giovanile, entra in una cospirazione liberale; ma, scoperto ed imprigionato, tra le minacce e il risvegliarsi dei sentimenti inculcatigli nel collegio di preti nel quale è stato allevato, s'induce a salvarsi, confessando la cospirazione e facendo rivelazioni. Appena fuori del carcere, al respirare di nuovo le aure della vita libera, sente il suo obbrobrio, sente l'ostilità ben meritata che lo circonda, e si tira un colpo di pistola che lo tiene fra vita e morte per un pezzo. Guarito, abbandona scrupoli e pudori: ha ormai preso il suo partito: si vendica di chi lo disprezza, si vende al governo borbo-

nico per rintracciarne e perseguitarne i nemici (sempre che siano anche i suoi personali), si butta a franco sostenitore del legittimismo quando quel governo cade per opera della rivoluzione. Sirchi vive per vivere, tra dissolutezze che non lo soddisfano, facendo il male come si segue una carriera che si è accettata, ma non proprio prescelta; tutto troncando con l'audacia, pronto a porre allo sbaraglio la sua vita, che per lui stesso non val nulla; con quel coraggio, che non è coraggio ma indifferenza di uomo che non ha niente da perdere. Pure, Sirchi non è tutto corrotto. Egli ha offeso gravemente la moglie, donna di alto animo, che si è separata da lui; ma per questa donna, che lo conosce e lo disprezza, per questa donna alla quale s'è seguita a far del male, egli non riesce a provare altro che stima: « No, io non voglio nè intimidirvi nè giustificarmi » — esce a dire in un colloquio che ha con lei: — « per voi vorrei poter fare una cosa sola; riedificare il mio passato per renderlo degno, se non del vostro affetto, almeno della vostra stima. Questo non è più tra i possibili; ci vuol pazienza!... ». Ne ha stima; ma come non si è lasciato dominare e ridurre al bene, negli anni del loro affetto, così consigli e preghiere di lei non lo smovono dal proposito di perseguitare l'uomo onesto, che egli si è trovato di fronte più volte come avversario, e che già una volta ha spinto in un baratro. Ed ora lo provoca di nuovo, e, non accettata la provocazione, tenta di disonorarlo; e si risolve, tanto per fare qualcosa, a cercar di uccidere in duello, se gli riesce, il fidanzato della figliuola di quel suo perseguitato. Anche questa volta l'intervento della moglie, rimproveri, minacce, preghiere, non lo scuotono; cioè, sembra che non lo scuotano; ma pur debbono in qualche modo averlo scosso e turbato, perchè quando, subito dopo, egli s'incontra con la inconscia giovinetta di cui sta per distruggere la felicità, e la vede sospettosa e trepidante come di un male che le si minaccia e che non sa precisamente quale sia, e quella lo fissa negli occhi, quasi presentando il nemico, e domanda: « Scusi, chi è lei? ». — « È il conte Sirchi », — risponde la contessa, madre adottiva della fanciulla. — « Ci conosce? Perchè ci guarda così? (*alla contessa*). Perchè mi guarda così? » — Sirchi: « La vedevo angustiata... un sentimento assai naturale... » — Emilia: « Ella sa qualche cosa... mi dica quello che sa! » — Sirchi: « So che da parte mia almeno... ella non ha nulla da temere ». — Il vecchio peccatore, che non è capace di conversione, è capace di uno slancio subitaneo; e si lascia ammazzare, terminando la sua vita sbagliata con un'azione generosa.

Sono questi alcuni dei caratteri e situazioni che il Ferrari ha

concepito e cercato di ritrarre: sono, come a noi sembra, le sue migliori ispirazioni, alle quali poche altre si possono aggiungere, che stiano loro degnamente accanto. Ma, nonostante queste parti belle, i drammi del Ferrari non contentano; non hanno compostezza di linee, non danno quell'impressione di serenità e semplicità artistica, che è delle opere eccellenti. Che cosa li guasta? Che cosa manca all'arte del Ferrari? Non mostreremo i difetti di essa prendendo in esame opere deboli ed errate, come *Gli uomini seri*, *La donna e lo scettico*, *Prosa*, o quelle degli ultimi anni dell'autore, e neppure le due commedie di costumi popolari; benchè queste ultime siano state spesso proclamate « gioielli del teatro italiano », e tali saranno per le serate bianche e per le recite di dilettanti, ma, in verità, son cose manierate, di una falsa vita popolare, assai simili ai racconti dei libri di lettura per le classi elementari. Ma mostreremo i difetti nei drammi stessi, che abbiamo già ricordati per elogiare la concezione di alcuni caratteri e l'esecuzione di alcune scene. Il Ferrari, quando s'incontra in un'idea artistica, non trae da essa, fecondando i germi che contiene, tutto l'organismo dell'opera; ma strafà, la complica con altre situazioni, vi mescola la critica di costumi e di mali sociali che non bene vi si collega; vi mette accanto, sopra, sotto, una serie di contrasti voluti; crede di allietare l'opera con l'introduzione di caratteri brillanti o comici. Egli è stato lodato come espertissimo di tutte le furberie teatrali; ma siffatta sapienza ci sembra simile a quella della furberia nella vita che, quando è troppa, quando appunto è furberia e non ragionevole accorgimento, invece di dar vittorie, procura sconfitte, o piccole vittorie parziali e sconfitta conclusiva. Nelle *Due dame* l'essenza del dramma è nella situazione che abbiamo esposta: se il Ferrari ne avesse lumeggiato gli antecedenti per giungere alla tempesta di affetti dell'eroina, divisa tra la soluzione che fu la salvezza della sua vita e quella, affatto opposta, che ella deve imporre a suo figlio dando ragione all'esperienza sociale severa verso di lei stessa, il dramma sarebbe stato perfetto. Ma l'autore ha voluto porre come parallelo e contrasto di fronte alla vita austera di Rosalia, della donna che ha una macchia originaria, quella leggera della cognata Gilberta, della donna senza macchia, e pur così scarsa di senso morale, di serietà, di pudore; donde il titolo *le Due dame*. Nè basta: il parallelo e l'antitesi debbono continuare tra le rispettive figliuole: l'una tutta ingenuità, l'altra capricciosa e vizziata. Nè basta ancora: deve esser messo in iscena un gentiluomo all'antica che, persuaso com'è del carattere indelebile conferito dalla nobiltà genuina che è

insieme virtù, nei suoi rapporti con le due dame e con le loro figliuole dà continuamente di naso nell'equivoco. E Rosalia non deve essere soltanto una donna, che ha preso sul serio la propria redenzione; ma, moglie, deve essere stata tentata dalla passione, e averla soffocata, e idealizzato l'amore; e di tutto ciò deve fare la confessione a colui che ella ha amato per lunghi anni in segreto, proprio nel momento in cui si apparecchia a presentarsi, forte delle lotte durate, agli occhi di suo figlio. Per paura di foggare un personaggio artificioso, troppo rigido e morale, l'autore cade qui nell'artificio: *in vitium ducit culpae fuga*. Nel *Ridicolo*, la satira della maldicenza sociale è sforzatamente congiunta con le vicende della donna onesta ingiustamente sospettata. Se non ci fossero state le chiacchiere e i motti di spirito, se la donna non avesse avuto nei suoi precedenti la vita del teatro, la tragedia domestica sarebbe egualmente scoppiata: posto che nel dramma i servitori, nientemeno, sorprendono un uomo che esce di notte dagli appartamenti della loro padrona. In *Cause ed effetti* Anna ha il suo parallelo e contrasto in Eulalia, Ermanno in Arturo; e se la morte della bambina, frutto di nozze malaugurate, dà al dramma un aspetto triste e malinconico, quasi di precorrimiento dei celebri *Spettri* ibseniani; l'ultimo atto, — nel quale si assiste alla morte di Eulalia, ed Anna sospettata ingiustamente dal marito è da costui sorpresa insieme col suo presunto amante intenta ad un'opera di carità presso colei che il marito ha rovinato e presso la derelitta figliuola, nata dagli amori adulteri di lui con Eulalia, — è appiccicato e retorico. « Ma — gridava il Ferrarì ai suoi critici — io dovevo pur compiere la storia del marito! ». E perchè? e che cosa importa a noi di sapere la fine della storia di quel degno signore? « Ma io dovevo tirare fino in fondo il parallelo tra Anna ed Eulalia, tra le quali è diviso il *protagonismo!* ». E perchè? accade forse che noi camminiamo nella vita, accompagnati dalla proiezione delle nostre antitesi? — Nel *Suicidio*, si ha un suicida che, viceversa, per le combinazioni più stravaganti, non muore, fugge all'estero, e ricompare dopo venti anni, con finto nome, a contemplare gli effetti della sua insana risoluzione: la moglie impazzita, il figlio meditante il suicidio, la figliuola che si abbandona alla vita libera; e, ad ogni punto, sono discussioni sul suicidio e sul modo d'infrenarlo; e tutto termina con la felicità di tutti, fino della moglie che, pazza da venti anni, a un tratto — oh miracolo! — rinsavisce e riabbraccia il marito. — Nel *Duello*, non si arriva a comprendere quale connessione vi sia tra i dibattiti sul duello e la vita del conte Sirchi, il quale fa, è vero, duelli, ma è ben

altro che una semplice incarnazione di questo istituto sociale. E, accanto alla figura del Sirchi, che abbiamo visto come sia vigorosamente concepita, vi ha quella, incomprensibile, del suo avversario, un duca che fa propaganda contro il duello, rifiuta sfide, le accetta, si fa condannare per assassino, può giustificarsi e non si giustifica per ragioni di delicatezza (come se, per ragioni di delicatezza, fosse lecito ad uomo sennato lasciarsi credere, nientemeno, assassino!), prende le carte di un morto e va in giro con un falso nome; e, quando tutto lo consiglia a tenersi tranquillo e a conservare la maschera assunta, si risolve a portarsi candidato alla deputazione, suscitando, com'era da prevedere, una serie di scandali intorno al suo nome e alla sua persona. — Non c'è nessuna delle situazioni e dei motivi da noi accennati che, presi da soli, non possano diventare motivi di un'opera d'arte: la mania del ridicoleggiare, la duellomania, la suicidomania, i pregiudizii aristocratici, i matrimoni convenzionali, la nobiltà di una donna che adotta la figliuola adulterina di suo marito, o quella di un'altra che si fa protettrice dell'uomo che suo marito ha perfidamente rovinato; e così via. Ma è la loro unione, è il loro miscuglio forzato, che non si può accettare. Innanzi a questo, il lettore si ribella, e accusa l'opera d'inverisimiglianza. Niente è inverisimile nella vita, e perciò neppure nell'arte; ma quel biasimo, che parrebbe ingiusto, si traduce, come altra volta ho cercato di chiarire, nel biasimo giustissimo della mancanza di coerenza estetica. Rosalia riesce con un sol colpo, facendo assistere celatamente il suo oppositore al colloquio che essa ha preparato con Emma, a salvare suo figlio da un matrimonio pernicioso e a concluderne uno ottimo per sua figlia. Ma, nell'arte, la ragazza poteva restare nubile un altro po' di tempo, per impedire che la scena, così bella, della madre che si confessa innanzi al figlio e alla sua amante, prendesse sembiante di espediente da teatro. Anna poteva restare sotto lo strazio della morte della sua bambina: era necessario che fulminasse ancora, dall'alto della sua virtù trionfatrice, il marito col farsi cogliere in flagrante colpa d'innocenza e in un atto pomposo di generosità, tanto da riconciliarsi con lui? — In altri termini, una situazione ha la sua logica interna: non è lecito violarla, per introdurre tutto ciò che l'autore crede opportuno per giustificare il titolo sociologico che gli è piaciuto di dare al suo dramma o per premiare, a edificazione del pubblico, dei loro lunghi e virtuosi affanni i suoi eroi ed eroine. È comune giudizio che Paolo Ferrari fu guastato dalla sua passione per le tesi; ma meglio si direbbe che

molto spesso non riuscì a svolgere artisticamente le tesi, o, avendole svolte, non si contentò dell'opera compiuta e volle arricchirla con elementi estranei per raggiungere i quattro e i cinque atti di prammatica, e far entrare in giuoco tutte le parti che offre una compagnia drammatica (la prima donna, la seconda donna, l'ingenua, il brillante, il padre nobile, l'amoroso, e via). Nelle *Due dame* la tesi è perfettamente incarnata in una situazione artistica; o meglio, c'è una situazione artistica, che suggerisce una tesi; ma, oltre quella situazione, c'è il troppo e il vano. Nel *Duello* e nel *Ridicolo* vi sono caratteri ottimamente studiati; ma la tesi vagola per tutto il dramma, non svolta, non assorbita, non trasformata in rappresentazioni concrete, e guasta l'insieme. La colpa è qui della tesi? A me pare che sia del Ferrari (1).

La costruzione faticosa dei drammi del Ferrari dei quali abbiamo sinora discorso, le loro sproporzioni, le intrusioni, le esuberanze, hanno dato luogo al giudizio comune, che le cose migliori del suo teatro sieno le commedie storiche, il *Goldoni* e il *Parini*. Ripetiamo la riserva che i drammi storici non differiscono sostanzialmente, nell'ispirazione, dagli altri; osserviamo che i drammi a tesi contengono spesso tentativi artistici di gran lunga più robusti che non siano quelli dei drammi detti storici; ma, dopo ciò, conveniamo pure che il *Goldoni*, considerato nell'insieme, è veramente la più spontanea e semplice commedia del Ferrari, e che il giudizio comune è nel vero. In essa il Ferrari ha quasi rivissuto il teatro goldoniano: aiutato dal gran commento che lo scrittore veneziano fece delle sue opere nelle *Memorie*, egli ha rappresentato la vita del Goldoni con lo stile medesimo del teatro goldoniano: il suo è un Goldoni che, invece di scrivere le « memorie », scrive la « commedia » di sè medesimo. Onde pettegolezzi di comici, insidie di nemici, protezione bonaria di nobiluomini, e la moglie saggia, e Marzio il maldicente, e l'adulatore, e lo spagnuolo innamorato, e la bottega del caffè, e il palcoscenico del teatro S. Angelo, e travestimenti in maschera per sorprendere e confondere i nemici, tutto ciò che può, da un certo punto di vista, sembrare convenzionale e trito, qui è vivo e ben intonato; perchè è il mondo veneziano del Settecento, visto non da un uomo dell'Ottocento, ma con gli occhi del contemporaneo Goldoni, e nel modo come questi lo semplificò e presentò nella sua arte. Da ciò nasce anche l'affermazione, più volte ripetuta, che il Ferrari ha trovato la sua

(1) Vedi l'appendice a questo articolo.

commedia bella e fatta nell'autobiografia, nel *Teatro comico* e negli altri drammi del Goldoni: affermazione che ha del vero, ma assai più del falso, giacchè è evidente che, per trovare quella commedia nella produzione goldoniana, il Ferrari ha dovuto sapervela trovare, e cioè, farla lui. Il *Parini* è inferiore al *Goldoni*; è già artificioso e stentato; e il solo personaggio di esso che sia restato proverbiale, il marchese Colombi, — che il Ferrari, com'è noto, ripete, più o meno variandolo, in altre sue commedie, — è di una comicità assai povera: caricatura di chi parla spropositando per ignoranza di molte cose, e specialmente del valore dei vocaboli, vecchia quantunque sempre fortunata « macchietta » teatrale.

II.

Paolo Ferrari mostra a molti segni di essersi andato formando fra il 1840 e il 1860, nel periodo più intenso del risorgimento italiano, quando la missione politica e civile s'imponeva agli scrittori, e negli spiriti più alti che conducevano quel movimento si congiungeva agli scopi più propriamente politici il proposito di rafforzare il carattere nazionale e propagare la coltura e diffondere il sentimento del dovere e del sacrificio (1). Achille Torelli, di venti anni più giovane di lui, è già assai più moderno, più vicino a noi. In molti drammi del Torelli si vedono, è vero, ancora accenni alle vicende della rivoluzione italiana: i suoi personaggi sono sovente gentiluo mini che hanno combattuto a Palestro, a S. Martino, o più spesso a Custoza; ma appunto si tratta di accenni, di piccoli particolari incidentali ed estrinseci, dovuti ai ricordi personali dello scrittore, il quale frequentava a Napoli la società aristocratica quando nei salotti di questa il colonnello Spinola arrolò, nel 1866, pel suo reggimento *Guide* un manipolo di volontari, che si fecero molto onore appunto a Custoza (2). La missione politica e civile non domina più nel Torelli. La sua psicologia è più varia e più rara di quella, assai semplice, del Ferrari: i nervi cominciano a prevalere sui muscoli. Anche la concezione morale ha, nei due scrittori, colorito diverso: il Ferrari predilige ciò che è forte e sano, il Torelli

(1) Ciò anche se si prescinda dai temi propriamente patriottici, che il Ferrari trattò più volte.

(2) Tra gli altri, il marchese di Rivadebro vi guadagnò la medaglia al valore e Carlo Doria dei principi d'Angri vi fu ucciso.

ciò che è elegante e squisito. Del resto, il Torelli ha enunciato egli stesso più volte la sua teoria: « Che cosa è la morale, professore? », domanda una signora in una delle sue commedie. « Ecco... — risponde l'interrogato. — Io amo me, e sono morale; amo la mia famiglia più di me, e sono più morale; amo la patria più della famiglia; l'umanità più della patria.... In conclusione, la morale è l'amore, che, fra due cose amabili, sente la più alta e la preferisce... ». « E il dovere? ». « Il dovere?... È il carabiniere della morale ». — Il Ferrari dava tutte le sue simpatie al carabiniere: il Torelli trasporta il centro della morale in ciò che è amabile, eletto, nobile, delicato. Diversità di temperamenti, che talvolta si riflette anche nei filosofi, o meglio, in ciò che nei filosofi non è strettamente filosofico, determinando nelle loro dottrine diversità per le quali ad altri potrebbe piacere di dire, per esempio, che il Ferrari è un inconscio kantiano ed Achille Torelli un non meno inconscio seguace di Shaftesbury o di Hutcheson.

La commedia *I mariti*, composta nel 1867, illustra la massima che il buon marito fa la buona moglie. Fabio, un borghese, un avvocato, sposato a contraggenio da Emma, figliuola del duca di Herrera, che era incapricciata di un brillante ufficialetto rompocollo, conquista l'affetto della moglie non già con lo scuoterne l'immaginazione per mezzo di qualche pomposo atto di eroismo, e neppure perchè la moglie a un tratto si converta per la via del raziocinio che è di solito preclusa alle donne, ma col tatto del gentiluomo, che sa essere non importuno, che non provoca scene violente, che non si affanna a far valere i suoi meriti o a mettere in mostra i vizi dei rivali, che è attento fino allo scrupolo nel mantenere ciò che ha promesso, sia pure un'inezia, sia pure che questa debba costargli troppo caro; che è sempre cortese e condiscendente, e appena fa intravedere la fermezza del suo carattere, il limite che egli ha nella condiscendenza e che non si oltrepassa: tanto quanto basti perchè l'amabilità sua appaia amabilità di uomo forte, e non di fatuo e svenevole innamorato. Una sola volta ha una parola, cioè neppure una parola, ma una intonazione e uno sguardo di rimprovero. « Sono una donna leggera » — scappa a dire Emma, per isfuggire alla logica del marito, in un battibecco da lei provocato e nel quale essa si accorge che sta per avere la peggio: — « sono una donna leggera, e non posso tenervi dietro nella vostra filosofia... ». — « Oh, non vi conoscete! Apparente leggerezza la vostra! Se fossi stato certo della realtà della vostra leggerezza, non vi avrei fatto l'onore di darvi il mio nome! », — ribatte Fabio, guar-

dandola severamente. Ed Emma che ha, a queste parole, un movimento di ribellione, lo tronca subito, soggiogata dallo sguardo del marito e costretta a mormorare tra sè: « È curioso che m'incute rispetto costui! »; mentre l'altro è tornato immediatamente al tono gentile e condiscendente. Come sfondo alla coppia di questi due giovani, è l'altra coppia di due vecchi, il duca e la duchessa di Herrera, i genitori di Emma, che rappresentano la serietà e la compitezza coniugale del buon vecchio tempo; e, come antitesi, ecco varii casi, in cui il marito cattivo fa la moglie infelice o disonesta: Alfredo e Sofia, Teodoro e Giulia, il Barone d'Isola e Rita, il signor Gioiosi ed Amalia; il marito dissoluto, il matto geloso, il farabutto, il vecchio e debole, che spingono le loro mogli al dolore, alla disperazione, all'orlo della colpa, o giù, nell'inferno del vizio: una lunga serie di rovine morali, economiche, fisiologiche. Non manca neppure il buon marito in aspettativa: Enrico di Roverbella, un Fabio in condizioni difficili, perchè la donna da lui amata è stata data in moglie a un altro, vizioso e malato dei suoi vizii. È questa veramente la *Parabola dei mariti*; ma svolta con brio, con spirito, con grazia, con leggerezza di tocco: lezione fatta da un uomo di mondo, da un artista che indovina l'intonazione giusta, e non calca la mano sulle sue delicate figurine, che ci passano innanzi mostrandoci le lotte e le vicende della loro vita coniugale, tipiche eppure perfettamente individuate, ciascuna con la sua anima, la sua fisionomia, il suo linguaggio. Conservando questa intonazione, l'autore riesce a far accettare anche la scena della moglie tradita e calpestata nel suo decoro che, prossima ad abbandonarsi all'uomo che un tempo l'amava, è richiamata al dovere dall'immagine di sua figlia; o il finale della commedia in cui Emma, tra rossore e gioia, mormora in un orecchio a Fabio, a Fabio che ormai l'ha conquistata, la notizia che essa è prossima a divenire madre: premio della loro virtù, coronamento della loro felicità. Come potevano mancare quei due motivi in una completa « parabola » dei mariti?

L'amore, l'amore vero, è la soluzione che regna nell'arte del Torelli. Nella commedia *La moglie*, Maria si vale della stravagante passione che la cognata Malvina, esaltata dalla cattiva letteratura, ha concepito verso suo marito, per tentare d'infrenarla e fermarla sulla via rovinosa per la quale trascina il fratello e la famiglia tutta: straziata dalla gelosia, è pronta a valersi dello spettacolo degli amori di suo marito con un'altra donna per calmare e salvare suo fratello, che sospetta della moglie; e, col dolor suo facendo il bene degli altri, perdona il marito colpevole e pentito. È amore vero quello di

Rio, — in *Triste realtà!*, — il quale, giovanissimo e moribondo, sa prevedere che la moglie che gli sopravvive potrà un giorno sentire il bisogno di un nuovo affetto; e lascia ad un amico un foglio, che le sarà consegnato quando quel giorno sarà venuto, e la donna si preparerà a passare a nuove nozze: voce di consenso e di conforto dall'oltretomba, pensiero delicato per sgombrare dall'animo di lei ogni cruccio di rimorso: « Tu hai una fede: ebbene ti parlerò col linguaggio della tua fede: — Se il dolore fosse eterno, Dio sarebbe ingiusto; e la forza riparatrice del dolore, vale a dire l'oblio, è la più divina emanazione della Provvidenza. Sii felice! ». Nella trilogia *Donne antiche e donne moderne*, la prima parte ci mette innanzi un episodio di vita medievale: una donna, maritata per compromessi politici, e vivente in amori adulteri; la figliuola che, credendo di avere rivale la madre, sposa anch'essa un giovane che non ama, e subito si ribella all'unione legittima correndo con animo violento a quella che era stata la sola scelta dettata dal cuore. Ma la vecchia e rigida castellana Ulrica, alla quale viene svelata la colpa della nipote e l'affetto già colpevole della giovinetta sposa, maledice entrambe, onta di sua casa. L'autore, nell'intermezzo, si manifesta avverso all'aspra morale « dell'iraconda castellana Ulrica », e si volge al mondo moderno ammonendolo:

Quando della discordia,
 In altra età, più divampò la face,
 Il gran cantor di Laura
 Andò gridando: « Pace! pace! pace! »,
 Ed io, breve, miserrima
 Eco d'amore, a l'alme ottenebrate
 Lascio, sereno augurio,
 La mia parola: « Amate! amate! amate! »

E la terza parte della trilogia: *Donne moderne*, ci introduce in quella società aristocratica, che già era stata materia dei *Mariti*, presentandoci amori di giovinotti del bel mondo per signore maritate, e di fanciulle per giovinotti così diversamente affaccendati, finchè tutto si risolve in matrimoni, sotto auspicii più o meno buoni. Una delle malmaritate comenta: « Ed eccoci in tre... Io, che non trovo nessuno da poter amare, Mercede che trova male, e Orsola, unico esempio, che trova bene... Ma consoliamoci: la donna ama ancora: il mondo non finisce per ora! ».

Questi drammi non raggiungono la spontaneità e l'armonia artistica dei *Mariti*: nella *Moglie* e in *Triste realtà!*, l'elemento pas-

sionale così prepotente, rende alquanto fastidiose le tesi ed antitesi che nella prima commedia si collegavano ed opponevano così amabilmente, fondendosi nella leggiadria dell'insieme. Pure *Triste realtà!* ha parti bellissime, e non solo pel suo concetto destò l'ammirazione di Alessandro Manzoni che salutò il Torelli « già speranza ed ora gloria del teatro italiano ». Le *Donne moderne* hanno scene che sono degni paralipomeni dei *Mariti*, scritte nello stesso stile, con la stessa leggerezza di tocco. Ecco due ragazze, già compagne di collegio, che, dopo un po' dal loro ingresso in società, si scambiano le loro confidenze:

MERCEDE — (*seguitando un discorso incominciato*). Oh, come è bello il mondo fuori di collegio!

ORSOLA. — E ti ricordi, ti ricordi che sciocche eravamo in collegio? Quand'io ti feci la mia dichiarazione d'amore...

MERCEDE. — E credevamo che quello fosse l'amore! È un'altra cosa, sai! proprio un'altra cosa!

ORSOLA. — Eh, lo so!

MERCEDE. — Anche tu?!

ORSOLA. — Non so chi amo, come amo, perchè amo, ma amo! È una cosa nelle nuvole; ma c'è! c'è! Non so com'è fatto, chi è, come si chiama, come ha i capelli, il naso, ma lo veggio, l'ho dinanzi! lo dipingere! l'amo! Ha due baffi scuri... aveva anche il pizzo; ma poi l'ho trovato volgare e gliel'ho levato. Carnagione fra il fosco e il chiaro, tra il pallido e il bruno..... un occhio!..... Ah, come penetra quell'occhio assassino!..... Non l'ho ancora incontrato; ma appena l'incontro, l'amo! l'amo come una matta per tutta la vita!

MERCEDE. — Ma tu mi rubi il mio?

ORSOLA. — Come?!

MERCEDE. — È il ritratto del mio!

ORSOLA. — Bruno?

MERCEDE. — Bruno!

ORSOLA. — Coi baffi?!

MERCEDE. — Coi baffi!

ORSOLA. — Con l'occhio che penetra?

MERCEDE. — Che passa da parte a parte!

ORSOLA. — E che fa il tuo?

MERCEDE. — È militare.....

ORSOLA. — Anche?!

MERCEDE. — Bersagliere.

ORSOLA. — Bersagliere? Va franca! il mio è di cavalleria.

MERCEDE. — Dunque, l'hai già incontrato?

ORSOLA. — No, ma giacchè dovevo farmelo, me lo sono fabbricato tutto di gusto mio.

E riéccole, dopo che han fatto la triste esperienza che gl' innamorati del loro cuore sono tutti distratti ed affaccendati intorno alle signore maritate, le quali fanno all'amore peggio delle ragazze, mentre, col matrimonio, sembrerebbe che avessero dovuto finirla:

MERCEDE. — Ti s'irritano i nervi anche a te?

ORSOLA. — Eh sì...

MERCEDE. — È una cosa infame!

ORSOLA. — Ladre!

MERCEDE. — Oh, se m'ingannassi!

ORSOLA. — Sì, può darsi ancora che...

MERCEDE. — Quanto darei!

ORSOLA. — Ma, in fondo, una persona che non ci ha detto ancora nulla...

MERCEDE. — Ma non importa! credi! non importa!

ORSOLA. — Eh, lo so!

MERCEDE. — Si prova qualche cosa...

ORSOLA. — . . . che non si definisce...

MERCEDE. — Terribile...

ORSOLA. — Prepotente...

MERCEDE. — Pare che lui si aspettasse e non altri...

ORSOLA. — E una mano di ferro ti forza: devi! devi innamorartene!

MERCEDE. — Non si resiste...

ORSOLA. — Entra una smania...

MERCEDE. — Si rimpiange il passato...

ORSOLA. — Quando s'era tanto felici!...

MERCEDE. — Tanto contentel... Ah, Orsola mia, Orsola mia!

ORSOLA. — Ah, Mercede mia! Mercede mia! — (*Si abbracciano e singhiozzano*).

Sono scene tenui, ma graziose, fresche, bene intonate, trattate con eleganza. — Ma, con la *Moglie* e con *Triste realtà!*, il Torelli, senza cangiare fundamentalmente il suo modo di sentire, andava cercando la forma per esprimere quelle lotte intime, rappresentare quelle anime fini e delicate, che erano la sua più profonda aspirazione artistica. Dal tono grazioso egli saliva al commovente, al tragico, al doloroso, alle lagrime delle cose. L'ebbrezza che cagionò in lui la straordinaria fortuna dei *Mariti*, e, d'altra parte, l'impazienza del pubblico che richiedeva quotidianamente capolavori, la ferocia dei critici che non gli dettero quartiere ai primi falli, lo turbarono nel periodo travaglioso del rinnovamento. E se si lasciò turbare, e se si smarrì, una parte del torto, certamente, fu sua. Egli stesso ha descritto e analizzato quei momenti di angoscia, facendo dire amaramente a uno dei suoi personaggi, artista mancato: « Pei giovani, nessuna condizione più difficile che di trovarsi al domani

di un grande successo; il pericolo contro il quale vanno certo ad urtare, è la donna. La donna si stima premio d'ogni bella cosa; ma, terribile vampiro, volendo premiare il tuo ingegno, lo sugge. In quanto agli uomini, non sono meno serpi anche loro; vanno a scovare un altro uomo, umile, nascosto, che non pensava neppur di essere qualche cosa, e alla prima rivelazione del suo ingegno, lo esaltano, lo divinizzano..... E quel povero essere, stordito, spaventato del suo successo geniale, non crede a sè stesso. Ma appena è lì sul piedistallo, muta di faccia la scena; la gente si pente di avercelo messo; e lì comincia una lotta accanita, feroce: — Discendi! — E no, mi ci avete messo, e ci voglio restare! — No, giù di lì! — No! Sì! No! — Non riescono a tirarlo giù, e in tal caso gli artisti si chiamano Francesco Michetti; riescono, e si chiamano (*indicando sè stesso*) Bruto Neri! ». E riconosce così che il torto è di chi non trova nel suo animo la sua sola legge e la sua vera forza. Dopo una serie d'insuccessi, il Torelli andò diradando la sua produzione teatrale, e si volse ad altri tentativi e studii: perfino alla filosofia, e perfino alle indagini bibliche, scrivendo un grosso volume di commenti sul *Cantico dei cantici*.

Ma la critica si mostra assai sciocca cosa quando, all'apparire di un'opera d'arte, si contiene press'a poco come se il suo autore abbia aperta una fabbrica di oggetti d'uso promettendo di soddisfare per anni ed anni certe richieste dei clienti; e, così trattando gli artisti come meccanici, rifiuta sgarbatamente ciò che non risponde al primo campione, e ad ogni oscillazione e ad ogni cambiamento è pronta a dichiarare fallito l'imprenditore, e ritira finanche i primi elogi prodigati, quasi le fossero stati strappati per inganno, da persona che non ne era degna. Non c'è artista, non c'è scrittore che non si esaurisca, prima o poi, presto o tardi; per non esaurirsi, dovrebbe rinascere, con altro animo; e rinasce difatti (e perciò l'arte è immortale), ma ahimè! rinasce, fisicamente, in altri individui. Ed è poi raro che un poeta e uno scrittore, che hanno esaurito il loro compito, si rassegnino, e non sforzino la loro vena, producendo cose mediocri o brutte: pochi sanno invecchiare con rassegnazione. — Se il Torelli avesse chiuso la sua carriera coi *Mariti*, se le sue cose posteriori non avessero valore alcuno, egli non per ciò sarebbe un artista fallito: resterebbe l'autore dei *Mariti*. Senonchè, anche i suoi posteriori lavori, per quanto imperfetti, meritano l'attenzione che non è stata ad essi concessa. Vi s'incontrano concezioni, sentimenti, abbozzi di caratteri e di situazioni, *spunti*, come si dice in gergo musicale, che non hanno nulla che fare con la meccanica ripetizione di motivi vecchi; ma sono germi nuovi, che saranno ripresi e svolti.

Si esamini, per esempio, *Scrollina*, o *l'Ultimo convegno*. Scrollina è una modella di pittori, povera, bisbeticamente onesta, innamorata di uno di quegli artisti dei quali divide la miseria; che un altro dovrebbe sposare per averne fatta promessa a sua madre mormente, ma non ne ha troppa voglia. Quei pittori sono attirati nei vortici delle passioni per donne eleganti, che li seducono, li inebbriano, se ne inebbriano, e non li amano. Scrollina è sempre messa da parte: scrolla le spalle (è il suo gesto consueto, che le ha procurato il nomignolo), e si rassegna, con un riso che ha del pianto e che pure soverchia il pianto, sempre buona, sempre a suo modo innamorata e pronta a sacrificarsi. Nel primo e breve lavoretto drammatico in cui il Torelli tentò il personaggio, ha tratti indovinatissimi. La vediamo entrare nello studio degli artisti: è inverno: essa è mal coperta: in quella stanza non c'è fuoco. « Oh, figliuola, come batti i denti.... », esclama uno dei frequentatori dello studio, un cervello balzano, amico di quei pittori; e si toglie il giubbone, gittandoglielo addosso. « Ma come? dico io », — mormora Scrollina, rannicchiandosi, — « il Padre Eterno doveva fare il freddo e i poverelli? O che Padre Eterno sei? O fai l'uno o gli altri: o il freddo o i poverelli; ma tutt'e due, no! ». E si mescola ai loro dialoghi, ed acquista la certezza che dei due pittori, il fidanzato e l'amato, nessuno dei due l'ama. La sua natura leale e, nella bizzarria e volgarità delle parole, pur fiera e dignitosa, prorompe: « O caro te!... Ne ho assai! Figurati se voglio star di malumore! Mi piace l'allegria, e se mi esce una lagrima dagli occhi non scende alla bocca che non trovi le labbra a riso! Tu non ridi e non piangi mai; o che animale sei? Ti dico io una cosa che non ti ha detto ancora nessuno; tu sei un uomo insoffribile. Hai ingegno, sissignore! tutti ne hanno, anch'io, che è tutto dire; ma, figliuolo mio, tu stancheresti Giobbe! Non si sa da che parte prenderti; e il bello è, che non ti contenti tu stesso! Duchesse, principesse, e ti riduci senza un soldo in tasca e senza un'idea nel cervello; e son mesi e mesi che dormi, e quello che fai, sai, non mi piace punto! E quando non piace a me, impensierisciti!, perchè io me ne intendo da che mamma mi portava in grembo! E io, come io, quando verrà il momento che sarai infelice, sarò sempre qui ad aiutarti; ma come una sorella, bada!, non ti credere come una innamorata! — Non te lo sognare, non parlare più d'innamorata! Ed ora che t'ho fatta la predica, eccoti la benedizione, e va con Dio! (*dà a Guido la benedizione e si rivolge ad Arturo*). In quanto a te poi... in quanto a te... tu me la pagherai!... Brutto, birbante, cattivo, traditore! Tu vai a studiare il nudo dal vampiro!

E il mio, il mio nudo, che cos'è? non è più buono? ». Peccato che la commedia, nella quale il Torelli ha cercato di far valere questa felice concezione, sia mal congegnata, con larve di personaggi che cercano invano il loro corpo, la loro determinatezza artistica.

Lo stesso difetto è in *Ultimo convegno*; nel quale si congiungono due drammi; quello di Patrizio, il giovane infermiccio, quasi inebetito, tradito dalla moglie, e che pure ha così sagace penetrazione e un'anima così forte nella debolezza del corpo da essere in ultimo colui che vince, — vince col sacrificio, — sulla moglie che gli cade ai piedi, sentendo la superiorità dell'uomo che ha spregiato e calpestato; e l'altro dramma, della vecchia Rachele, una madre popolana, che ha vegliato con selvaggia passione sul suo figliuolo, ormai salito in alto, diventato un gran tecnico, un grande industriale, un valore sociale. Senonchè un Don Giovanni da strappazzo, un perditempo senza cuore e senza cervello, insidia l'onore di quest'uomo, col cercar di sedurgli la moglie, e ne nasce un duello, nel quale il figliuolo della vecchia Rachele è ucciso. Rachele l'aveva promesso: sbuca fuori di un cespuglio, come una fiera: si pianta innanzi all'uccisore e l'ammazza, saziandosi con gioia feroce nell'agonia di lui. Questi due drammi si collegano e s'imperniano, in modo alquanto artificiale, nel personaggio del seduttore; e costui e gli altri personaggi secondarii e i dialoghi e gli ambienti e il procedere dell'azione hanno qualcosa di vago e di nebuloso. La vecchia madre declama talora un po'; pure trova accenti di grande forza. E più ancora ne trova Patrizio, il quale dal suo osservatorio di uomo debole, di essere trascurabile, ha visto le miserie e le viltà umane, ne ha sentito non isdegno ma compassione, simile a quella che prova per la propria inanità, e si risolve a morire, redimendo con la sua morte la moglie colpevole che non ha mai compreso quanto egli tacitamente l'amasse, e l'ha tradito, sicura che egli non se ne sarebbe avveduto o che non ne avrebbe provato dolore. Ma Patrizio ha tutto visto e ha dolorato. « Non mentire.... » — le dice già presso a morte —. « Non negare il motivo e col motivo non togliermi la ragione, il sollievo che ho di perdonare!.... La confessione che tu abbia amato Giunio non te la domando per me.... io so già tutto.... Te la domando per te, perchè, confessando, tu possa rialzarti.... Voglio che tu, da te stessa, con la tua bocca dica: ho mancato!.... Sottomettiti a questa umiliazione di un istante, affinché poi, per la vita, la ricordanza di questo momento ti conforti.... Non per me, per te!.. Io so già tutto, e ti ho già perdonata ». Un carattere e una situazione come questa, è degna di un grande artista; e, concepita e

tentata trent'anni fa in Italia, non può non destare meraviglia ed esser prova di un ingegno che aveva lampi profondamente originali.

Concezioni poetiche sono anche altre, di alcuni brevi drammi del Torelli, come *L'israelita* — una giovane moglie, un'ebrea, che sente come uno spasimo il bisogno della maternità e tradisce il marito solamente per diventare madre, e, morto il marito, e potendo sposare colui al quale si è data, che essa non ama, che non l'ama ed ama un'altra, rifiuta, perchè ella è conscia di non aver cercato l'amore, ma solo quella nuova vita che le si agita nel grembo; — e *Filia sua-vissima*, — una donna che si lascia sospettare d'infedeltà e perseguitare dall'odio implacabile della suocera, vindice del figliuolo defunto, e vede perseguitata la giovinetta, prova della sua colpa e che è invece frutto di una colpa di sua madre, che ella fa passare per sua. — Situazioni, che sembravano stravaganti, lambiccate, sforzate, al pubblico, adusato a quelle del Ferrari; ma che erano, in realtà, come dicevamo, prodotti di un sentimento più complicato e fino. Col Torelli si preannunziano quelle correnti spirituali, nelle quali s'incontrano parecchi artisti modernissimi, che, per quanto diversi sotto altri rispetti e raggiungenti altezze artistiche diverse, hanno in comune la dolcezza dell'amore e della compassione, e la morbida sensibilità.

BENEDETTO CROCE.

NOTA BIBLIOGRAFICA.

Paolo Ferrari, n. a Modena il 5 aprile 1822, m. a Milano il 9 marzo 1889.

La sua produzione drammatica va dal 1847 al 1888. Notiamo qui le opere principali, con le date di composizione, avvertendo per altro che parecchie di esse sono rimaneggiamenti di opere anteriormente composte e recanti altri titoli (così i nn. 7, 9, 10, 17, ecc.):

1. *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, commedia in 5 atti. 1851.
2. *Dante a Verona*, commedia in 5 atti. 1853.
3. *Dolcezza e rigore*, commediola in 1 atto. 1853.
4. *Una poltrona storica*, commedia in 1 atto. 1853.
5. *La scuola degl'innamorati*, commedia in 4 atti. 1854.
6. *La satira e Parini*, commedia storica in 4 atti. 1854-6.
7. *Prosa*, commedia in 5 atti. 1858.
8. *La medicina di una ragazza malata*, commedia in 1 atto. 1859.
9. *La donna e lo scettico*, commedia in 3 atti in versi martelliani. 1864.

276 LETTERATURA ITALIANA NELLA SECONDA METÀ DEL S. XIX

10. *Il codicillo dello zio Venanzio*, commedia in 3 atti. 1865.
11. *Marianna*, dramma in 3 atti. 1865.
12. *Vecchie storie*, dramma in un prologo e 5 atti. 1865.
13. *Nessuno va al campo*, episodio domestico del 1866. Commedia in 2 atti. 1866.
14. *Il duello*, commedia in 5 atti. 1868.
15. *Amore senza stima*, commedia in 5 atti (rifacimento della *Moglie saggia*, del Goldoni). 1868.
16. *Gli uomini seri*, commedia in 5 atti. 1868.
17. *Roberto Vighlius*, dramma in 5 atti. 1871.
18. *Cause ed effetti*, commedia in 5 atti. 1871.
19. *Il ridicolo*, commedia in 5 atti. 1872.
20. *Il Lion in ritiro*, commedia in 5 atti in versi. 1873.
21. *Amici e rivali* (rifac. del *Vero amico* del Goldoni). 1874.
22. *Il suicidio*, commedia in 5 atti. 1875.
23. *Due dame*, commedia in 3 atti. 1877.
24. *Per vendetta*, commedia in 3 atti. 1879.
25. *Un giovane ufficiale ossia il comico e il drammatico nella vita*, commedia in 4 atti. 1880.
26. *Alberto Pregalli*, commedia in 5 atti. 1880.
27. *Il signor Lorenzo*, commedia in 3 atti. 1886.
28. *Fulvio Testi*, bozzetti letterari e politici del Seicento, commedia storica in 3 atti. 1888.

Questi drammi ed altri del Ferrari si trovano stampati parecchie volte nel *Florilegio drammatico*, nel *Teatro italiano contemporaneo*, e in altre collezioni teatrali. L'edizione migliore è quella in 15 volumi, curata dall'autore, col titolo *Opere drammatiche di P. F.*, pubblicata a Milano, i primi dalla Libreria editrice, gli altri dal Treves, dal 1877 al 1884. Vi mancano alcune cose, e, naturalmente, gli ultimi due lavori da noi menzionati, *Il signor Lorenzo*, che fu stampato a Milano, Treves, 1886, e il *Fulvio Testi*, ivi, 1889. La prima redazione del *Codicillo dello zio Venanzio*, che era in dialetto massese e recava il titolo *Baltroméo calzolaro* (1847), fu edita da Giovanni Sforza, Firenze, tip. Landi, 1899.

È da notare anche: *Teatro scelto* di P. F., Milano, Treves, 1890, che contiene il Goldoni, il Parini, la *Medicina di una ragazza malata*, *Cause ed effetti*, le *Due dame*, e il *Duello*.

Non teniamo conto di alcuni romanzi e discorsi e altre cose del F., che non hanno importanza.

Per una più minuta bibliografia, cfr. V. FERRARI, nell'op. che citiamo più sotto, pp. 351-364.

Studi biografici e critici:

I più ampi sono:

1. LEONE FORTIS, *P. F.*, ricordi e note, Milano, Treves, 1889.
2. CLOTILDE CASTRUCCI, *Il teatro di P. F.*, saggio critico con una lettera di G. Cappuccini, Città di Castello, Lapi, 1898.

3. VITTORIO FERRARI, *P. F.*, *la vita, il teatro*. Dal sommario autobiografico di lui e da altri documenti inediti, Milano, Baldini e Castoldi, 1899.

Cfr. per questi ultimi due il *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXXII, 444-448.

Sfavorevole:

4. LUIGI LODI, *P. F.*, ricerche, Bologna, Soc. editr. delle « Pagine sparse », 1878.

Articoli vari e commemorazioni:

5. LUIGI CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, pp. 122-156.
 6. E. PANZACCHI, *P. F.*, in *Lettere ed arti*, di Bologna, a. I, n. 8, 16 marzo 1889.
 7. EUG. CHECCHI, *P. F. e la sua opera*, nel *Fanfulla d. domenica*, a. XI, n. 11, 17 marzo 1889.
 8. ALESS. ADEMOLLO, *Le prime commedie di P. F.*, ivi.
 9. F. D'ARCAIS, *P. F.*, in *Nuova Antologia*, 16 marzo 1889.
 10. P. FAMBRI, *Considerazioni intorno all'arte drammatica, a proposito di un recente libro su P. F.*, ivi, 16 novembre 1889.
 11. F. MARTINI, *Al teatro*, Firenze, Bemporad, 1895, pp. 317-334, sull'« Alberto Pregalli ».
 12. F. CAVALLOTTI, *Discorso in onore di P. F.*, Modena, Namias, 1892.
 13. GIUSEPPE GIACOSA, *Commemorazione di P. F.*, letta nel teatro Manzoni, 12 dicembre 1898, Milano, Cogliati, 1899.

Achille Torelli, n. in Napoli il 5 maggio 1844. È direttore della biblioteca San Giacomo di Napoli.

Le sue opere drammatiche sono raccolte in forma definitiva a cura dell'autore nel volume: *Teatro scelto di A. T.*, Caserta, S. Marino, 1902, che contiene i seguenti drammi:

1. *Troppa grazia!*, scene in 3 atti (1862).
2. *Il punto d'appoggio*, commedia in 3 atti (1864). S'intitolava prima: *La missione della donna*: titolo che, per quella reprobata parola « missione », mise il Torelli a rischio di essere condannato al rogo dai letterati napoletani.
3. *La più semplice donna vale due volte un uomo*, proverbio (1865).
4. *La verità*, commedia in 3 atti (1865).
5. *L'asino di Buridano*, commedia in 2 atti (1866). S'intitolava prima: *Gli onesti*.
6. *I mariti*, commedia in 5 atti (1867).
7. *La moglie*, commedia in 3 atti (1869).
8. *La scuola degli artisti*, scene (s. d.).
9. *Chiodo scaccia chiodo*, idillio (1873).
10. *Triste realtà*, commedia in 4 atti (1871).

11. *Rapisco mia moglie*, scene da salotto (1882).
12. *L'israelita*, commedia in 1 atto (1883).
13. *Scrollina*, commedia in 3 atti (1881).
14. *Le due catene*, commedia popolare in 1 atto.
15. *Donne antiche e donne moderne*, Trilogia drammatica (1886-7, 1892).
16. *Filia suavissima* (1898).
17. *L'ultimo convegno*, dramma in 4 atti.

Le date qui apposte sono quelle di prima rappresentazione delle redazioni primitive o dei rifacimenti ultimi accolti nel volume: ma, in realtà, tutte le opere che hanno le date del ventennio 1880-1900, furono concepite e scritte, nella loro prima redazione, tra il 1870 e il 1880. Così *Filia suavissima*, che reca la data del 1898, si ritrova intera nei *Rosellana o l'amore che dura*, rappresentato a Firenze nel 1876 (ediz. di Milano, Barbini, 1881), che contiene anche sostanzialmente il prologo delle *Donne antiche*, verseggiato poi e pubblicato nel 1887: le *Donne moderne* sono già ne *La fanciulla*, rappresentata a Milano il 1873: l'*Ultimo convegno*, che appare ultimo composto, era già per gran parte nella *Contessa di Berga* (rappres. a Torino, 1874) e in altre commedie. Tutta la produzione del Torelli posteriore a *Triste realtà* è già, in idea, in abbozzo o in buona parte svolta, in uno strano suo romanzo, che s'intitola *L'amore che dura* e che fu pubblicato nella *Gazzetta piemontese* negli anni tra il 1870 e il 1880 (raccolto in volume, Milano, Sonzogno, 1884). Così, rispetto allo svolgimento artistico, l'opera del Torelli, si può dividere in due periodi: l'uno dei quali, che va dal 1860 al 1870, ha per punto culminante *I mariti*; l'altro, dal 1870 al 1880, è assai più intenso e originale del precedente, benchè vada troppo errando nella ricerca della forma definitiva, che non raggiunge mai del tutto.

Reco in nota un elenco abbastanza esatto delle opere drammatiche del Torelli, nell'ordine in cui apparvero sulle scene, e coi varii titoli che uno stesso dramma, o il suo rifacimento, o la combinazione di varii, o la divisione di uno in varii, assunse. Molti di questi drammi, non raccolti nel *Teatro scelto*, furono pubblicati nella *Galleria teatrale* del Barbini (1). Ma, per uno studio sommario

(1) *Chi muore giace e chi vive si dà in pace*, prov., 1860 — *Il tempo di Ginguillino*, comm., 4 atti, 1860 — *Prima di nascere*, 2 atti, 1862 — *Amore e politica*, 4 atti, 1862 — *Troppa grazia!*, 3 atti, 1862 — *Chi disse donna disse amore*, prov., 1862 — *Il precettore del re*, 4 atti, 1862 — *Una missione della donna*, 1864 — *La verità*, 1865 — *La più semplice donna vale due uomini*, 1 atto, 1865 — *Gli onesti*, 1865 — *Chi solo può giungere a tanto*, 1866 — *L'asino di Buridano*, 1866 — *I mariti*, 1867 — *Fragilità*, 1868 — *Non si scherza con l'amore!*, 1869 — *La moglie*, 1869 — *La scuola degli artisti*, 1870 (non rappres.) — *Chiodo scaccia chiodo*, 1873 — *Triste realtà*, 1871 — *L'uomo mancato*, 4 atti, 1872 — *Consalvo*, 4 atti, 1872 — *La fanciulla*, 5 atti, 1873 — *Una corte nel secolo XVII*, 5 atti, in versi, 1874 — *La contessa di Berga*, 1874 — *I derisi*, 5 atti, 1874 — *Nonna scellerata* (int. anche: *Gallina vecchia fa buon brodo*), 1 atto, 1870 — *Colore del tempo*, 5 atti, 1875 — *I Rosellana*, 1876 — *Mercede*, 5 atti, 1879 — *La Margravina*, 3 atti, 1881 — *Scrollina*, 1881 — *Rapisco mia moglie*, 1882 — *Un matrimonio per dovere*, 2 atti (non rappres.) — *A conti fatti beati i matti!*, 1882 — *Dalle radici al*

quale noi abbiamo dovuto fare, basta la raccolta del *Teatro scelto*, con la cronologia rettificata nel modo da noi detto, e col riscontro del romanzo: *L'amore che dura*.

Il T. scrisse anche parecchie commedie in dialetto napoletano: *Core d'oro* — *U guappe pe fforza* — *'O miullo d' 'a rota* — *Vado a morì, tu campe!* — *'E doje catene* — *Nun te ne ncaricà!*; e una bella riduzione in dialetto (che è addirittura una nuova commedia) dei *Mariti*, col titolo: *Lo buono marito fa la bona mogliera* (Napoli, tip. Bideri, 1889).

Pubblicò nel 1878 a Bologna, presso lo Zanichelli, una raccolta di versi giovanili, col titolo: *Schegge*; e più tardi il carne *Alla vita e alla sua parola* (Napoli, 1898). Tradusse e comentò: *Il Cantico dei cantici* (Napoli, Giannini, 1892), che tradusse anche in dialetto napoletano (ivi), attribuendo la sua versione al poeta settecentesco Nicola Corvo.

Pubblicò in pochi esemplari per un concorso: *La scienza dell'arte* (Napoli, Giannini, 1895); ed ora, fondendo insieme varii opuscoli già sparsamente editi, il libro: *L'arte e la morale* (Portici, 1905).

Studii biografici e critici:

1. L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, pp. 92-118.
2. F. VERDINOIS, *Profili letterarii napoletani*, 2.^a ediz., Napoli, Morano, 1882, pp. 61-70.
3. LÉOPOLD SMITH, A. T., nel giornale *L'étincelle*, di Napoli, I, n. 14, 15 ottobre 1882.

Articolo assai ricco di notizie sullo svolgimento artistico del Torelli, e di richiami delle discussioni che si facevano intorno alle sue opere. Riferiamo questo giudizio a proposito dei drammi che il Torelli andò presentando al pubblico dopo i *Mariti*: « Un mathématicien a même dit que les oeuvres de Torelli sont autant de cercles parfaitement décrits, mais dont la circonférence est brisée dans un point ».

4. JULES LUCHAIRE, A. T., nella *Revue latine*, di Parigi, n. 10, 20 ottobre 1902, pp. 623-640.

I cenni, che sul Ferrari e sul Torelli dà JEAN DORNIS, *Le théâtre italien contemporain*, Paris, Calman Lévy, 1904, pp. 104-117, sono pieni zeppi di errori.

fiore, 1838 — *L'israelita*, 1883 — *La duchessa Don Giovanni* (ed. Barbini, 1880) — *Le due catene*, 1890 — *Donne antiche e donne moderne*, 1892 — *Aracne*, 1896 — *Filia suavissima*, 1898 — *L'ultimo convegno* (non rappres.) — Nella *Galleria teatrale* del Barbini sono inoltre pubblicati: *Madre*, scene; *A conti fatti beati i matti!*, capriccio in due atti; *Le povere ragazze*, in 1 atto; *Ogni virtù non cede alla stessa mercede*, proverbio in 1 atto.