

FRANCO POOL

Giovanni Andrea Maurizio e la Stria

La popolarità locale della *Stria* ha messo in ombra il suo contenuto letterario e la figura stessa del suo autore, Giovanni Andrea Maurizio. Ma cominciamo col considerare il titolo completo dell'opera: *La Stria, ossia i stinqual da l'amur*¹⁾, cui si aggiungono due sottotitoli: *Tragicomedia nazionale bargaiota*²⁾ e *Quädar di costüm da la Bragaia ent al secul XVI*³⁾. Un titolo così complesso è già spia d'un ampio impegno culturale, e dal manifesto intento di conservare e rafforzare l'identità della popolazione di una valle non potevano essere estranei intendimenti d'arte.

Ma, anzitutto, chi era Giovanni Andrea Maurizio? Nel frontespizio della *Stria*, stampata per la prima volta a Bergamo nel 1875⁴⁾, manca il nome dell'autore: solo l'introduzione è firmata Gio. Maurizio. La riedizione stampata a Samedan nel 1944⁵⁾ ricalca il frontespizio originale, con l'aggiunta del numero degli esemplari tirati: anche se, come a fare ammenda, è aggiunta una pagina interna con la fotografia d'un uomo di mezza età, dignitoso ed elegante, la faccia aperta e seria, incorniciata da una barbetta folta e curata e da una fronte ampia che sconfina in alto con l'avanzata della calvizie. Sotto la fotografia la dicitura: *L'autur da la Stria: landamma Giov. Maurizio*⁶⁾. È dunque evidente che il poeta non fece grandi concessioni alla vanità; e i suoi convalligiani, mettendo avanti la carica politica a scapito del suo nome di battesimo, l'hanno tranquillamente assecondato.

¹⁾ La Strega, ossia gli scherzi dell'amore.

²⁾ Tragicommedia nazionale bregagliotta.

³⁾ Quadri dei costumi della Bregaglia nel secolo XVI.

⁴⁾ Presso la Tipografia Fratelli Bolis.

⁵⁾ Presso la Stamparia engiadinaisa.

⁶⁾ L'autore della *Stria*: landamanno Giov. Maurizio

Infatti, le sole pagine dedicate alla figura di Giovanni Andrea Maurizio mi risulta siano quelle pubblicate dal genero Emilio Gianotti nell'Almanacco dei Grigioni del 1928 ⁷⁾. In quelle pagine si trovano le poche e scarse notizie sull'autore della *Stria* che ci restano e che vogliamo qui riassumere. Nato nel 1815 a Vicosoprano in Val Bregaglia il Maurizio fece i primi studi in un istituto engadinese e poi passò, come in genere i grigionesi, alla Scuola cantonale di Coira, dove conseguì la licenza liceale. Cominciò poi gli studi di teologia all'Università di Zurigo, seguendo contemporaneamente anche dei corsi di lingue classiche. Ma dovette interrompere gli studi per motivi di salute, e una volta guarito non se la sentì di riprenderli. Così emigrò, come tanti altri suoi convalligiani. A Cracovia pare che si preoccupasse più di apprendere il polacco e il russo che del commercio, e infatti rimpatriò, deciso a studiare per conto proprio altre lingue; e per rinfrancarsi anche nella sua lingua materna frequentò temporaneamente l'Università di Firenze. Entrò poi nell'insegnamento, e fu professore alla Scuola cantonale di Coira e in seguito all'Istituto evangelico di Schiers: ma, dopo alcuni anni, scrive il Gianotti, «i suoi nervi, sensibilissimi, lo costrinsero a ritirarsi anche da questo posto.» Tornò tra la sua gente, dedicandosi alla famiglia e all'agricoltura: e furono i suoi anni più felici e più fertili di opere. I convalligiani dimostrarono di saper apprezzare la sua intelligenza e la sua integrità affidandogli la prima carica politica della valle: quella di Landamanno. Il governo cantonale lo nominò ispettore scolastico, e nei suoi ultimi anni fu ancora chiamato a dirigere la scuola superiore (deve essere quella che oggi si chiama secondaria) di Vicosoprano, dove nel 1885, settantenne, molto onorato, morì. Il giorno dei suoi funerali tutte le campane della valle suonarono a distesa.

È una biografia che ha più d'una stazione in comune con quella d'un altro Giovanni Andrea, un altro dei figli eminenti uscito da quella straordinaria matrice che è stata la Bregaglia, il dantista Giovanni Andrea Scartazzini, minore del Maurizio d'una ventina d'anni. I due si dovrebbero anche esser conosciuti, ma non se ne sa nulla.

Sempre dalle preziose notizie del Gianotti apprendiamo che Giovanni Andrea Maurizio, oltre la *Stria*, fu autore di altre opere. In particolare di una tragedia in cinque atti di stampo schilleriano dal titolo *Conciliazione*, dove si rappresentava «l'amore e l'amicizia pronti al sacrificio», «le libertà in lotta colla tirannide e coll'orgoglio; la conciliazione finale delle passioni in contrasto: colpa, tirannide, orgoglio abbattuti; il trionfo dell'amore...» E il Gianotti trascrive una romanza, cinque strofette di quattro endecasillabi, recitata da Silvia, «la casta donzella, amata da Ulrico, il cavaliere della libertà e della virtù», perseguitato dal tiranno. Sono versi molli, certo assai datati, che fanno contrasto con gli endecasillabi in ita-

⁷⁾ Emilio Gianotti, *Giovanni Andrea Maurizio. La sua vita e le sue opere*, in Almanacco dei Grigioni, 1928, pp. 76-84.

liano piuttosto scabri mescolati a quelli in dialetto nella *Stria*, e stanno a provare che il Maurizio era capace di registri anche diversi.

L'autografo della *Conciliazione* andò distrutto nell'incendio che nel 1865 devastò la casa paterna dell'autore. Ma se ne salvò una copia trascritta da una zia, che l'aveva regalata al Gianotti: tuttavia l'incuria degli eredi poté quanto non aveva potuto il fuoco: le ricerche della *Conciliazione* sono risultate vane, e non escludo che la fatica ingiallita della solerte zia giaccia dimenticata in qualche polveroso solaio della Val Bregaglia. E basta il sommario ragguaglio sulla trama a farci rimpiangere la *Conciliazione*, non foss'altro che per le affinità tematiche che si indovinano con la *Stria*.

Nel 1865 il Maurizio diede alle stampe un breve e vivace *pamphlet* dal titolo *Der Zeitgeist*⁸⁾, la sola opera edita oltre alla *Stria*. È un libriccino curioso, nato in margine agli appassionati dibattiti dell'epoca sui trafori ferroviari alpini e sull'estensione della rete stradale. Sennonché l'occasione è menzionata solo nelle ultimissime pagine, mentre tutto il resto è una severa requisitoria contro la mentalità materialistica e mercantile che s'accompagna al progresso tecnico e determina la decadenza dei costumi; e l'autore cita Rousseau e Seneca, porta ad esempio la decadenza dell'impero romano, rimpiange l'avita probità perduta, loda i valori religiosi — non solo quelli cristiani — come fondamento degli ideali: i luoghi comuni cioè di ogni pensiero conservatore, che contrastano singolarmente con l'impostazione per tanti aspetti progressista della *Stria*. Certo è più facile denunciare i pregiudizi del passato, come avviene nel dramma, che giudicare il proprio tempo; del resto anche nell'introduzione alla *Stria* non manca un'invettiva contro i costumi del presente. Questo *Zeitgeist*, scritto in un tedesco tutt'altro che privo di ottocentesca eleganza, nonostante il sottotitolo che parla di « condizioni sociali », non perde una parola sulla povertà del contadino bregagliotto costretto ad emigrare, e della *Stria* anticipa solo l'impianto rigorosamente morale e semmai qualche angustia moralistica.

Anche in un'altra operetta il Maurizio aveva dato sfogo al suo temperamento di moralista, questa volta più utopistico: un piccolo trattato, il cui assunto era di « muover guerra alla guerra ». Secondo il Gianotti, Giovanni Andrea Maurizio l'avrebbe mostrato nientemeno che a Giuseppe Mazzini e ad Alessandro Manzoni, ottenendone parole d'incoraggiamento. Ma quando l'opera era ormai pronta, bruciò anch'essa nell'incendio della casa: il Maurizio si rimise al lavoro, e prima di morire fece in tempo a ricomporre i primi cinque capitoli. Il primo, brevissimo, vien trascritto dal Gianotti, che aveva sottomano anche quel manoscritto poi scomparso. Ma se si paragona questa pagina francamente stucchevole per il tono enfatico e moraleggiante con la complessità e

⁸⁾ *Der Zeitgeist, oder Betrachtungen über unsere socialen Verhältnisse*. Von Johann Maurizio. St. Gallen. Verlag von Huber u. Comp. 1865. pp. 36. (Lo spirito del tempo, o considerazioni sulle nostre condizioni sociali).

la ricchezza della *Stria*, i 5000 versi che il Maurizio scrisse presumibilmente nei dieci anni intercorsi tra l'incendio e la pubblicazione del dramma, appare assai probabile che lui stesso si fosse reso conto di essere un artista e non un pensatore.

Le otto modeste e provvidenziali paginette del Gianotti ci riservano anche un prezioso dono di poesia, come vedremo più avanti: le due ballate inedite che il Maurizio intendeva aggiungere in due luoghi della *Stria*, e che furono poi accolte in appendice nella seconda edizione.

Sulla vita, salvo un paio di aneddoti marginali, abbiamo riferito tutto il poco che si sa di Giovanni Andrea Maurizio; per colmare le lacune è ormai tardi. Ci resta l'immagine di un uomo tutto sommato mite e fragile di nervi, un poliglotta di solida cultura, pio senza bigottismo, aperto e insieme un po' all'antica anche per i suoi tempi.

La *Conciliazione* avrebbe potuto darci utili indicazioni sulla sua educazione poetica: ma il Maurizio, salvo che per il significativo ma occasionale *Zeitgeist* e poche altre pagine che citeremo tra poco, è destinato ormai a restare l'autore di un'opera sola.

« Habent sua fata libelli » vien da pensare, e non solo per la storia dell'incendio e dei manoscritti smarriti e quasi certamente perduti, ma anche per l'opera che ci è pervenuta. Quando un autore sceglie per la sua opera un idioma così appartato come il dialetto della Val Bregaglia, ne sceglie già anche il destino.

La *Stria* fu in un certo senso adottata dalla letteratura retoromancia quando fu accolta nella sua *Crestomazia*⁹⁾, in mancanza di una cultura lette-

⁹⁾ *Rätoromanische Chrestomathie*, herausgegeben aus dem Nachlasse von Dr. C. Decurtins. Erlangen, Verlag Junge, 1917. XI Band. Alla *Stria* che riproduce fedelmente l'edizione di Bergamo — solo il nome è stato reso romancio: Gian Maurizio — si sono aggiunti due piccoli inediti: I) La traduzione in bregagliotto del primo capitolo del Libro di Ruth, dalla versione del Diodati (pp. 140-141). Forse questo saggio di traduzione in dialetto è nato sulla scia delle traduzioni comparative della Parabola del figliuol prodigo, raccolte dal Biondelli intorno alla metà del secolo scorso. Del Libro di Ruth esistono traduzioni simili in siciliano. Cf. Manlio Cortelazzo, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*. Pacini ed., Pisa, 1969, p. 55.

II) *La val Bragaia* (pp. 141-146). E' un'attenta descrizione dei vari aspetti della valle. Manca anche qui ogni indicazione sulla provenienza del testo. Interessante ai fini di questo lavoro è il passo in cui il Maurizio parla del dialetto della valle; date anche le incertezze ortografiche della trascrizione lo riportiamo tradotto in italiano:

« Il dialetto di questa contrada, in fondo italiano, rassomiglia però al romancio e contiene anche qualche parola di altre lingue, come la spagnuola, la francese, la tedesca e l'inglese. Questo dialetto si può suddividere in due parti principali. Quello di Sottoporta (parte inferiore) e quello di Sopraporta (parte superiore). Si incontrano però delle differenze almeno nella pronuncia si può dire in ogni paese. Soglio e Castasegna hanno la pronuncia che tira sul lombardo, a Vicosoprano predomina l'accento piemontese e così anche a Casaccia con un'ideina di romancio, a Borgonovo Stampa e Coltura predomina il veneziano, Bondo sta in mezzo tra l'accento di Sopra e Sottoporta. Queste differenze possono venire dai diversi paesi dove una parte degli abitanti si recavano, giacché il bregagliotto, a causa del terreno fertile insufficiente a nutrire tutti gli abitanti, è sempre stato abituato ad andare per qualche tempo in paesi stranieri a fare diversi mestieri. Il linguaggio bregagliotto non ha mai avuto lingua scritta, ecc. » (p. 146). Si è sorpresi di trovare in questa pagina, accanto all'osservazione pertinente e puntuale, i pregiudizi più correnti sugli influssi e le affinità con altre lingue. In realtà nel bregagliotto si riscontrano parecchi vocaboli di derivazione tedesca, e l'intrusione si spiega naturalmente con ragioni geografiche e storico-politiche.

raria lombardo-alpina: ed essendo il bregagliotto filologicamente in effetti un dialetto di frontiera, di trapasso tra il lombardo e il ladino dell' Engadina, non si è trattato di un'usurpazione, bensì di un atto di riguardo, e insieme certo di un importante acquisto. La letteratura romancia resta così la sola pietra di paragone per la poesia del Maurizio; e tocca semmai agli studiosi di quella cultura dirci a chi il poeta bregagliotto sia secondo.

Come si è già accennato, ci fu una seconda edizione della *Stria* — non è ancora esaurita, ed è quella che seguiremo nelle citazioni — uscita per i tipi della Stamparia engiadinaisa a Samedan nel 1944. Quest'edizione riproduce la prima fin nella disposizione grafica d'ogni pagina e nel computo delle righe, che fa un fascio di didascalie e versi; e si potrebbe scambiare per una riproduzione anastatica, se non fosse per l'ortografia adeguata a criteri più moderni. Tanta docilità dissimulava in realtà solo cocciutaggine e dilettesca insicurezza, ed era forse la conseguenza di una violenta diatriba scoppiata nel comitato di redazione, che fu poi resa pubblica con reciproche accuse puntigliose e roventi in questi stessi Quaderni ¹⁰).

Così la riedizione della *Stria* è da considerare purtroppo un'occasione perduta, e il contenzioso che l'accompagnò non onora la memoria d'un uomo che nella sua opera aveva saputo trarre una lezione di tolleranza per la gente della sua valle persino da un'epoca turbolenta come quella della Riforma.

La vera sopravvivenza della *Stria*, la sua vita che dura a tutt'oggi, è dovuta alle rappresentazioni che ne hanno dato i bregagliotti nel corso di un secolo: per essi l'aveva scritta il Maurizio, nel loro idioma, con grande impegno e con grande umiltà, e di questo probabilmente anche oggi egli si direbbe pago. Manifesti, anzi dichiarati sono i fini pratici, didattici che si prefiggeva col suo dramma, fin dall'oraziano « Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci » posto in limine all'opera. E « utile », come chiarisce l'introduzione dell'autore, è la memoria di vicende e personaggi storici rilevanti della valle: la riforma della Chiesa con le sue tensioni spirituali, il servizio mercenario coi suoi danni morali, la vita politica coi suoi intrighi, le infauste superstizioni; a fronte di tutto ciò, le virtù e il buon senso della popolazione, che prevalgono sui vizi. Un altro « utile » di carattere culturale, e pertanto non dichiarato come tale dal moralista Maurizio, è l'amorosa testimonianza della viva parlata della valle, registrata con tutta l'aderenza consentita dalla trascrizione anche nelle peculiarità dei diversi villaggi. Il « dolce » è modestamente riassunto nel « piacevole trattenimento »: ed è naturalmente in primo luogo su questo, o piuttosto sul contenuto di poesia del dramma che verterà il nostro discorso.

¹⁰) Cf. Quaderni grigionitaliani, XV, 1, (1945) pp. 40-62, XV, 3, (1946) pp. 183-191, XV, 4, (1946) pp. 304-322.

Nella sua introduzione il Maurizio denuncia anche alcuni arbitri cronologici commessi al fine di poter accogliere tutti gli argomenti che gli stavano a cuore in un'azione drammatica: e ciò ha un sapore manzoniano, complementare a quello del sottotitolo esplicativo del dramma, che indica l'intento di una ricostruzione storica. Ma anche la coppia dei personaggi d'invenzione protagonisti della vicenda, il Tumee Stampa e l'Anin, si possono considerare legittimi discendenti di Renzo e Lucia. E se il fervore con cui il Tumee propugna le nuove idee di giustizia ricorda anzitutto il pathos di certi personaggi schilleriani e riecheggia solo di lontano l'ingenua irruenza di Renzo, la purezza dell'Anin non è certo immemore di quella di Lucia: anche se, come vedremo, il Maurizio si era ispirato soprattutto a un altro grande modello, il primo *Faust* di Goethe.

Nel rapporto tra il Maurizio e la materia del suo dramma c'è una complicazione che va oltre il naturale scrupolo per la verità dei fatti. Nei « Cenni storici » messi in appendice l'autore sente il bisogno di sottolineare l'autenticità storica di alcuni personaggi, come i riformatori e i maggiorenti della valle, e in particolare del prete libertino. La puntualizzazione nasce da una precisa esigenza morale: la *Stria* tratta lo scottante problema della giusta fede, molto sentito a livello popolare nei paesi che hanno conosciuto lotte religiose e dove si trovano a convivere confessioni diverse. Il protestante Maurizio che deve rappresentare la vittoria della Riforma in Bregaglia — e fa anche una discreta apologia della nuova dottrina — sente il bisogno di giustificare esplicitamente con la storia quanto nel dramma può apparire come anticattolico. Grazie al suo innato senso della tolleranza egli anticipa così di un secolo lo spirito che oggi si chiama ecumenico e che pervade tutta l'opera. Il Maurizio dimostra così di essere assai più moderno di un Conrad Ferdinand Meyer, lo scrittore protestante zurighese che trattò argomenti analoghi su uno sfondo storico più ampio, ma con mente meno aperta.

Il « dolce » comunque — per insistere sulle categorie oraziane evocate dal Maurizio — ne ha fatto un'opera viva, ha reso possibile di trasmettere a beneficio della gioventù bregagliotta l'« utile » che premeva al poeta. La componente sociale del teatro era molto sentita dal Maurizio, che calca palesemente la mano sulla partecipazione popolare: la *Stria* scritta per una popolazione « che non supera di molto le 1600 anime » come dice l'autore — e da allora quella residente in valle è un po' diminuita — chiama in scena una cinquantina di attori, giovani, vecchi, bambini, ognuno con la sua parte, cui vanno aggiunti una buona ventina di comparse per le scene con la partecipazione popolare; negli allestimenti i nomi dei personaggi finiscono magari addirittura col coincidere con quelli degli interpreti; inoltre l'azione si svolge in diversi luoghi della valle con indicazioni ben precise: credo che mai un dramma abbia dato più immediate possibilità di identificazione ai propri interpreti e al proprio pubblico.

La *Stria* fu rappresentata nel 1875, l'anno della pubblicazione; fu ripresa

parzialmente e portata anche in Engadina nel 1896; poi solo nel 1930, con l'impegno di presentarla ogni dieci anni: invece fu riallestita solo nel 1952, e ora si è dovuto attendere questo 1979: per la prima volta la *Stria* ha avuto un regista di professione, ed è stata anche parzialmente filmata dalla Televisione della Svizzera italiana.

Nel 1930 Giovanni Bertacchi assistette a una rappresentazione — e ricorda che era presente Giovanni Giacometti; aggiungiamo che nel 1952 fu spettatore anche Alberto Giacometti, come mi disse mio padre.

Al poeta chiavennasco il dialetto bregagliotto suonava familiare, e tornò sul testo: cinque anni più tardi pubblicò in questi Quaderni un articolo che è a tutt'oggi il solo studio critico sulla *Stria*¹¹). Sono pagine che contengono osservazioni fini e intelligenti, di cui bisogna tener conto, anche se urta un po' la punta di condiscendenza con cui il Bertacchi parla del « buon maestro Maurizio » e della sua simpatica tragicommedia: probabilmente ciò è dovuto al fatto che cinquant'anni fa un dramma in dialetto, e per di più in un aspro dialetto di valle, era automaticamente assegnato a un genere popolare, quindi inferiore di poesia; né dubitava il professore che in capo a mezzo secolo la *Stria* avrebbe suscitato un interesse ben maggiore dei probi versi carducciani con cui egli aveva cantato le Alpi.

E' tuttavia ingeneroso rimproverare al Bertacchi un pregiudizio di cui dobbiamo sospettare lo stesso autore della *Stria*: poiché se è certo che il dialetto fu per il Maurizio una grande occasione di spontaneità espressiva, siamo anche convinti che esso costituisse l'ostacolo psicologico che gli impedì di esprimere compiutamente il mondo poetico che gli era lievitato nell'anima.

A questo punto conviene però interrogare il testo.

* * *

Nella *Stria* sono intrecciati e giustapposti vari temi attorno a una trama principale, che è la contrastata storia d'amore a lieto fine tra l'Anin, la ragazza povera e sola, e il Tumee Stampa, il soldato mercenario ritornato in valle.

Data la complessità dell'azione, cui si aggiunge la difficoltà linguistica del testo per chi non sia bregagliotto, abbiamo deciso di seguire lo svolgimento atto per atto, a costo di apparire eccessivamente didattici e magari un po' pedanti.

PRIMO ATTO

L'azione comincia in aperta campagna, con varie ragazze contadine che accudiscono ai lavori quotidiani. L'Anin, rimasta sola e presa da tristezza, si mette a sfiorare una margherita, a cui chiede se tornerà il fratello soldato. Viene invece sorpresa dal Tumee Stampa, che torna dal servizio mercenario: mentre tra i due si svolge un dialogo affettuoso giungono i cacciatori. (Scena I)

¹¹) Giovanni Bertacchi, *La Stria*, in Quaderni grigionitaliani, V, 2 (1936), pp. 82-96.

I cacciatori si trattengono a parlare col Tumee, il quale racconta loro in un lungo e appassionato monologo le avventure e le cocenti delusioni della vita del mercenario. Il discorso si fa così politico, e i giovani discutono della prossima elezione del podestà di Morbegno in Valtellina e degli intrighi che l'accompagnano. (Scena II)

Si incontrano ser Radolf e ser Gadenz, i due cugini rivali, aspiranti alla carica di podestà: e discutono con assennata prudenza la situazione politico-religiosa della valle, trovandosi d'accordo sul principio di barcamenarsi tra le due potenze avverse, l'Austria e la Francia, e tra le due opposte confessioni religiose che esse sostengono. Dell'imminente elezione del podestà di Morbegno parlano con tortuosa cautela, tra adulazioni e riserve mentali. (Scena III)

Nella « stüa » (il soggiorno) dell'and'Ursina avviene l'incontro tra questa e il Tumee Stampa: la zia va all'attacco nell'intento di proporre o imporre al nipote una sposa conveniente; il Tumee sta sulla difensiva, col proprio amore segreto nel cuore. L'and'Ursina usa argomenti realistici e pratici, il Tumee li rintuzza con slancio ideale. L'astuta zia intuisce il segreto del nipote. (Scena IV)

Sopraggiunge la Menga, la ragazza benestante prescelta dall'and'Ursina per il Tumee, del quale è innamorata: e la zia fa in modo che i due giovani restino soli, senza tralasciare una chiara allusione. Ma l'incontro risulta freddo e imbarazzato. (Scene V e VI)

Il Tumee, davanti all'and'Ursina, a sua madre e al barb'Intoni, rivela la sua intenzione di sposare l'Anin e chiede la loro approvazione: ma questi per dissuaderlo accampano motivi sociali, di censo e di confessione. (Scene VII e VIII)

Ser Radolf va a trovare i suoi fittavoli sotto le elezioni, e a mezza strada tra la lusinga e la minaccia sollecita i loro voti; i contadini capiscono il gioco e rodono il freno. (Scena IX)

L'Anin e il Tumee si trovano soli: al Tumee che dichiara il proprio amore, l'Anin contrappone gli stessi argomenti dei suoi familiari: la sua condizione sociale e la sua povertà. Solo quando il Tumee esasperato se ne vuole andare, l'Anin si arrende al suo sentimento. (Scena X)

Già la prima scena dichiara il carattere agreste, popolare, corale del dramma. C'è il coro iniziale delle ragazze, e poi più avanti il coro alternato delle ragazze e dei cacciatori, che possono dare l'impressione d'una visione idillica della vita contadina: ma appena si bada alla crudezza con cui il calcolo economico impronta di sé il motivo amoroso si capisce che la scena è modellata sulla vita reale: con le ragazze che sospettano i giovani di far loro la corte solo per leccare la panna, e l'Anin che per essere orfana e povera resta esclusa dal corteggiamento, si profila già l'ambiente da cui si stacca il controcanto dei sentimenti elevati. E fin dalle prime battute affiora il conflitto centrale del dramma: la Menga, la rivale sfortunata dell'Anin, rende già indiretta confessione del suo segreto a un'altra contadina:

*Tü a bel fär, iss ch'è rivaa 'l Tumee,
Quel at güda gügent e' i corar dree.*¹²⁾ (I, sc. I, p. I, 23-24)

¹²⁾ Tu hai bel fare, ora che è arrivato il Tumee, quello ti aiuta volentieri a rincorrerle (le mucche).

E l'altra di rimando denuncia l'allusione e il suo motivo:

*Oh, as ve ben ci ca quel panzeir tocca;
Quel ch'è ent al cor, al vegn or da la bocca...*¹³⁾ (lvi, p. 1, 25- p. 2, 1)

La voce dell'Anin, che subito segue, pur iscrivendosi perfettamente nell'ambiente della scena, vi introduce d'improvviso un tono elegiaco, che la fa dominare come quella della protagonista:

*Giò, ie sciün sempar la prüma da tücc:
Ch'i a doma ün pair vacheta, cun ün sciücc...*¹⁴⁾ (lvi, p. 2, 4-5)

Così non arriva inaspettato, pochi versi più avanti, il sentimento concreto della morte, in cui si preannuncia già il dramma che si abatterà sulla ragazza indifesa:

*Dopo c'l'è morta la mi ciära mama,
am pār sempar santir varün ca clama...*¹⁵⁾ (lvi, p. 2, 29-30)

Quanto al Tumeo, introdotto sulla scena con grande abilità, letteralmente in punta di piedi, si rivela ben presto una presenza più ingombrante: pesa su di lui lo stigma dell'«eroe positivo», cui è affidata la parte del portavoce delle idee nuove, che sono quelle dell'autore. Non è che più avanti non trovi la sua dimensione poetica: ma certo il primo approccio al tema politico, con l'orazione appassionata che infiamma gli animi dei ritrovati convalligiani, resta ben lontano dall'intensità della scena iniziale.

Ma subito dopo, l'incontro tra i due politicanti, i due cugini amici in superficie e sotteraneamente avversari, dà l'occasione al Maurizio di mettere in luce il tortuoso cinismo con cui i due notabili tramano il proprio utile, facendo vibrare la scena di indignazione. Scattano così le metafore che portano in superficie, aldilà dei personaggi che le pronunciano, il segreto furore morale del poeta: come quando uno dei due interlocutori, consigliando all'avversario e a se stesso una prudente neutralità, conclude:

*Fä quell ch'è giüst, c'al vegna quell ca po;
C'al vent politich tira in sü o in giò.*¹⁶⁾ (l, sc. III, p. 19, 29-30)

E l'altro, poco più avanti, nella sua malafede:

*Però, e procedar cun bun'intenziun,
Ün mezz cativ po servir e ün fin bun.
le'm intend quell che gnii issa in moda,
D'ongiar l'ascilt, per fär indär la roda.*¹⁷⁾ (lvi, p. 21, 3-6)

¹³⁾ Oh, si vede bene che cosa tocca quel pensiero, quello che sta nel cuore esce dalla bocca.

¹⁴⁾ Già, io finisco sempre per prima, perché ho solo un paio di muccherelle con un vitello...

¹⁵⁾ Dopo che è morta la mia cara mamma, mi pare sempre di sentire qualcuno che chiama...

¹⁶⁾ Fare quel che è giusto, ne esca quel che può; che il vento politico tiri in su o in giù.

¹⁷⁾ Però, a procedere con buona intenzione, un mezzo cattivo può servire a un fine buono. Intendo quello che ora è venuto di moda, di ungere l'asse per fare andare la ruota.

Il Maurizio non manca poi di mostrarci in una delle scene successive (la IX) come la norma venga applicata.

Ma in modo ancora più pronunciato che nelle schermaglie tra i due politicanti il discorso si cristallizza in formule allusive e sentenziose nel colloquio in cui il Tumea Stampa deve affrontare la sua vera antagonista, l'and'Ursina. Lo scontro mette a fuoco due opposte concezioni della vita in questi due personaggi chiave della vicenda: quella realistica, pragmatica, dettata dall'ambiente e accentuata dal disincanto d'una vita sterile che volge al termine dell'and'Ursina, contro quella fresca di speranza e nutrita di ideali del Tumea.

Alcune battute basteranno a indicare il tono di tutta la scena. Di fronte al Tumea, all'and'Ursina torna in mente suo padre quand'era giovane:

*Innura är ie, ie veiv'ün altra ceira,
Ma la duman l'é altar cu la seira.*¹⁸⁾ (I, sc. IV, p. 23, 21-22)

Questa prima immagine nasce dal rimpianto d'una purezza perduta, e conferisce all'arida donna un tratto d'umanità, che è in un certo senso lo scampo per la sconfitta finale del suo mondo. L'uniforme di ufficiale, che il nipote dovrebbe portare, è il punto di partenza: indifferente alle riserve morali del nipote che condanna il servizio mercenario, la zia insiste facendo dell'abito la prima metafora dell'amore:

*Per ent i öl fär da plü impresiun,
E gudagnär dal cor la propensiun.*¹⁹⁾ (Ivi, p. 24, 13-14)

L'obiezione del nipote

*...ie sper truvär, s'al temp è gnii,
Ci c'am vol ben e ie, plü cu el vastii,*²⁰⁾ (Ivi, 17-18)

fa scattare la sentenza:

*Fin ca la planta a zügh e büt'or flur,
L'è temp da fär furtüna är in amur...*²¹⁾ (Ivi, 19-20)

Il contraddittorio suscita immagini sempre più colorite: l'and'Ursina:

*Ma tū nu sa, quant ca difecil sea
Truvär castegna, ca nu agian gea...*²²⁾ (Ivi, 29-30)

Tumea:

*Sün quel ie penz tancu d'lan murtadela,
C'as a gügent ca la sean buna e bela.*²³⁾ (Ivi, p. 25 ,4-5)

¹⁸⁾ Allora anch'io avevo un'altra faccia, ma la mattina è diversa dalla sera.

¹⁹⁾ Per fare più impressione negli occhi e guadagnare la propensione del cuore.

²⁰⁾ Io spero di trovare, se è venuto il tempo, chi voglia bene a me più che al vestito.

²¹⁾ Finché la pianta ha succo a butta fiori è tempò di far fortuna anche in amore.

²²⁾ Ma tu non sai quanto sia difficile trovare castagne che non abbiano la pellicola.

²³⁾ Riguardo a quello penso come delle mortadelle, che piace che siano buone e belle.

And'Ursina:

*Ma penza pür, ca doma giò dal bel
Nu's tö giò gni cascìöl, gni mascarpel.* ²⁴⁾ (lvi, 6-7)

E rincara la dose, benché il Tumee riporti il discorso al punto di partenza:

*Ma incur cu erus giuvna, gem emó,
S'u panzâvas inscia propi är vó!* ²⁵⁾ (lvi, 22-23)

Ciò provoca una momentanea resa dell'and'Ursina:

*Ah ciär Tumee! pürtrop tû a rasciun!
Innura ie cantâva altra canzun...* ²⁶⁾ (lvi, 24-25)

Ma l'and'Ursina conduce il gioco ed ha letto nel cuore del nipote. Tuttavia la sua astuzia la tradisce, poiché mette in campo proprio in questo momento la Menga, esponendola all'umiliazione di tastare il terreno e di scoprire che non è corrisposta.

Ma il Tumee vuole ormai svelare il sentimento che gli gonfia il cuore, e da bravo ragazzo chiede l'approvazione ai familiari, messi abilmente in scena dal Maurizio per poter aprire il ventaglio delle riserve e dei pregiudizi.

Segue infine il confronto con l'Anin, che messa alle strette deve arrendersi drammaticamente alla disperata rassegnazione del Tumee: la crosta della convenzione vien rotta con un grido:

Anin (ai sbracc dree)

Sci, ch'it vôi ben... o ciär! ...nu indär davent! ²⁷⁾ (I, sc. X, p. 40, 29-30)

Questo grido suggella il primo atto, e confermando l'Anin come protagonista apre la crisi che provoca il conflitto tragico del dramma.

SECONDO ATTO

Mentre la vecchia madre sospira il suo ritorno, Gian Pontisella sopraggiunge all'improvviso; l'incontro è commosso. Passa Giacom Tönn, suo amico d'infanzia, e i due si fanno festa ricordando il passato. Tra la mamma e il figlio c'è l'ombra del sospetto che Gian si sia convertito alla Riforma. Egli conferma d'esser diventato predicatore protestante, e i due discutono della fede con animo sereno.
(Scena I)

Ser Gadenz istruisce, aggiungendo promesse, il Cumpär Güstin sul modo di accaparrargli i voti per l'elezione. All'osteria i contadini discutono animatamente delle elezioni. Arrivano Giacom e Güstin, i due fiduciari dei candidati rivali. Alla fine tutti si accordano per provocare un risultato di parità che neutralizzi le due candidature.
(Scene II e III)

²⁴⁾ Ma pensa anche, che solo dal bello non si cava né formaggio né formaggini.

²⁵⁾ Ma quando eravate giovane, dite un po' se pensavate proprio così anche voi?

²⁶⁾ Ah caro Tumee! purtroppo hai ragione! Allora cantavo un'altra canzone.

²⁷⁾ Anin (gli grida dietro): Sì che ti voglio bene... o caro!... non andar via!

I notabili della Bregaglia, autorevoli per nobiltà e cultura, si trovano a discutere la situazione religiosa. Argomentano ampiamente il loro discorso con pacatezza, buon senso e umorismo; constatano che non è possibile stabilire da che parte stia la verità, decidono di rimettersi alle scelte del popolo in materia di fede.

(Scena IV)

I cittadini sono riuniti nella sala del municipio per l'elezione del podestà di Morbegno. Secondo le previsioni si mettono in lizza ser Radolf e ser Gadenz, e su richiesta si dice quanto danaro il candidato è disposto a offrire per la propria elezione. Ser Radolf offre una somma alla Chiesa e ciò provoca un alterco tra i rappresentanti delle due confessioni. Insorge poi il Tumeè Stampa che denuncia l'uso di vendere la carica come indegno di un popolo libero. C'è chi approva, ma la maggioranza lo zittisce astiosamente e gli vota contro. La carica va a ser Gadenz, miglior offerente. Resta ancora un'altra elezione: quella del capraio. E in questo tutti si trovano d'accordo e nominano l'uomo più adatto.

(Scena V)

Il Tumeè, solo, dà sfogo alla sua amarezza per l'esito dell'elezione. Lo sorprende l'Anin, e fra i due si svolge un colloquio affettuoso, in cui la ragazza gli confida un suo triste presentimento nato dall'ostilità che si è manifestata contro di lui. I due parlano anche dell'ostacolo costituito dalla diversità di confessione (l'Anin è protestante), ma il Tumeè la rassicura ribadendo che la fede in Dio è una sola.

(Scena VI)

Sopraggiungono l'and'Ursina e la Menga, che hanno intravisto l'Anin col Tumeè. La Menga è confusa, l'and'Ursina le espone il suo piano di far passare l'Anin per strega al fine di separarla dal Tumeè. La Menga è riluttante, ma l'and'Ursina la rassicura affermando che lei al momento buono saprà liberare l'Anin corrompendo i giudici.

(Scena VII)

Radolf Pravost porta la notizia della morte del predicatore Gian Pontisella, e con Bartolomeo Maturo fanno un bilancio della situazione religiosa e dei progressi della Riforma nella valle.

(Scena VIII)

Nel secondo atto il Maurizio non riprende dunque l'azione dove era arrivata, ma amplia ancora la tela: al motivo amoroso, che si era imposto su quello politico, aggiunge quello religioso. Il tema della Riforma ora predomina, ma non si sovrappone semplicemente agli altri, anzi ne rivela la radice comune, che è la lotta tra il vecchio e il nuovo, tra la cristallizzazione di una mentalità tradizionale e le forze che lievitano contro di essa. La Riforma reca in sé quest'istanza di svecchiamento, ma il Maurizio tratta codesto argomento con animo molto diverso rispetto alla denuncia politica dei privilegi e della corruzione. La vecchia madre di Gian Pontisella, che rappresenta la tradizione, è tratteggiata con grande delicatezza, appare già quasi staccata da questa vita:

Ormai la prümaveira l'è passäda;

Ma ur ca tüt la föia sea crodäda,

Am pär d'avdeir ch'i crodarà är ie;

*Parciee tū sa, ch'i en uciantatre.*²⁸⁾ (II, sc. I, p. 42, 16-19)

²⁸⁾ Ormai la primavera è passata, ma quando tutte le foglie saranno cadute mi pare di vedere che cadrò anch'io; perché sai, che sono ottantatre.

Questo dice al figlio quando lo rivede; ed è turbata al pensiero che questo figlio si sia convertito. Così la questione della fede è vissuta come un conflitto umano: l'angoscia della madre prossima a morire, il dolore del figlio costretto dalla coscienza a seguire la Riforma. E la conclusione della disputa sulla fede tutta permeata dall'affetto è conciliante, è come il rovescio degli anatemi teologici:

*Ma, sa dal tütt u n'um po indär inteis,
Sül cor cu n'um cunserva nagiün peis;
Sa vó vulè anch'adorär Maria,
Sempär u se la ciära mama mia.* ²⁹⁾ (lvi, p. 48, 11-14)

Il tema politico viene approfondito dal tema religioso: il Maurizio rappresenta il riflesso popolare delle mene politiche con la ricerca di soluzioni furbesche, ma anche con le riflessioni di uomini pacati, che valutano le conseguenze della liberalizzazione religiosa, e insieme prendono atto con molto *humour* dei loro limiti dottrinali. La tensione drammatica e poetica si allenta in questa parte, che soffre anche qua e là di qualche lungaggine: ma il Maurizio riesce sempre a sorprenderci con le sue risorse inventive, che gli dettano sapide sentenze e apologhi sorridenti, e anche con la sua sicura penetrazione psicologica dei personaggi. Così nella scena della elezione del sindaco di Morbegno c'è una piccola appendice, la nomina del capraio: gli elettori, abbandonati i calcoli e le riserve mentali, fanno subito una scelta sensata e vantaggiosa per la comunità: e l'ironia che nasce dal contrasto illumina di sé tutto il resto della lunga scena movimentata e turbolenta.

Anche il tema centrale dell'amore si intreccia con quello della Riforma. Il Tume e l'Anin si ritrovano, lui amareggiato, lei angosciata: e in questa situazione tesa esce anche il discorso sulla diversità della fede. Il Maurizio ha avuto l'accortezza di non fare del Tume un protestante e ne può così fare meglio il portavoce della sua saggezza, può fargli dire rispondendo ai dubbi dell'Anin:

*Per ci ca tem'Iddio e a ün cor bun,
Nu'i è ent al mond cu üna religiun;
Da Dio ! en tüci qui c'an al cor pür;
Är ch'i nu'l pregan giüst fra i l'istess mür.* ³⁰⁾ (II, sc. VI, p. 75, 18-22)

Ma il vero progresso drammatico avviene solo quando il Tume e l'Anin vengono sorpresi insieme dalla Menga e dall'and'Ursina. Ora l'and'Ursina riuscirà a superare la riluttanza della Menga al male e a farle tentare di perdere la rivale. La Menga è un personaggio essenzialmente tragico,

²⁹⁾ Ma se non possiamo intenderci su tutto, non conserviamo nessun peso sul cuore. Se voi volete ancora adorare Maria, siete sempre la mia cara mamma.

³⁰⁾ Per chi teme Dio e ha un cuore buono, nel mondo non c'è che una religione; di Dio sono tutti quelli che hanno il cuore puro; anche se non lo pregano tra le stesse mura.

necessitata com'è dalla passione. E sono versi elegiacamente intensi quelli in cui, mentre sta per fare il passo, rimpiange l'infanzia innocente trascorsa con l'Anin:

*L'è propi üna disgrazia da gnir granc.
Oh parciee mai nu's resta sempar fanc ?
In quel età as a inscì net al cor,
E's è tücc quanci tancu frär e sor !³¹⁾ (II, sc. VII, p. 79, 1-4)*

TERZO ATTO

A Nasciarina davanti alle stalle l'Anin, sola, si accorge con meraviglia che al suo grembiule manca un lembo. C'è vento e aria di burrasca. Altre contadine arrivano per accudire alle mucche, d'improvviso una grida perché ha trovato due vitelli legati stretti a una catena. Tutte accorrono agitate. L'Anin s'imbatte nella Menga, che è la più spiritata, e le due vanno insieme incontro alle altre. Una scopre un segno: un pezzo di panno strappato. La Menga allontana l'ignara Anin dal gruppo, ma c'è già chi ha notato che il panno è quello del suo grembiule, e già nasce il sospetto. (Scena I)

Vicino a San Gaudenzio Alberto Andriani, il pievano di Nossa Dona, e un benedettino di San Gaudenzio, i rappresentanti delle due roccaforti della fede tradizionale nella valle, commentano preoccupati il successo della predicazione di Vergerio. (Scena II)

Compare un gruppo di ragazzi che si mettono a giocare: nasce una piccola disputa, ma l'arrivo improvviso di uno sconosciuto provoca un fuggi fuggi generale. (Scena III)

Compare in scena Pier Paolo Vergerio: la vista delle montagne gli ispira pensieri pii, e in un monologo — Vergerio parla in italiano — esprime i suoi sentimenti religiosi e fa la professione della sua nuova fede. Quando si mette a mangiare arriva uno dei ragazzi della scena precedente, che, superata la prima paura, si intrattiene con lui. (Scena IV)

Un benedettino che porta in processione le reliquie di San Gaudenzio viene contrastato da Vergerio e i fautori della Riforma buttano le immagini sacre nel torrente Orlegna. Affiancato dal decano compare il podestà che redarguisce gli iconoclasti richiamando la decisione dell'autorità politica, la quale ordina il rispetto della fede religiosa e non tollera intemperanze confessionali. (Scena V)

Si incontrano Pier Paolo Vergerio e l'altro riformatore, Guido Zonca. I due commentano i fatti di San Gaudenzio, dovuti alla predicazione di Vergerio, e si fanno animo progettando di compiere l'opera di evangelizzazione in tutta la valle. (Scena VI)

L'atto si apre nello stesso luogo dov'è cominciato il dramma, e d'improvviso l'azione si anima: le prime parole dell'Anin, ancora sola in scena: « Oho, c'al manca ün pizz dal mee scusäl ! »³²⁾, riflettono un trasalimento

³¹⁾ E' proprio una disgrazia diventare adulti. Oh perché mai non si resta sempre bambini? In quell'età si ha il cuore così pulito, e si è tutti quanti come fratelli e sorelle.

³²⁾ Oh, manca un lembo al mio grembiule! (III, sc. I, p. 82, 7)

interiore, e sono insieme esclamazione di meraviglia e già sommeso grido d'allarme. E il crescendo d'inquietudine è veloce, dall'aria si trasmette agli animali ed esplode nel grido di spavento che denuncia la scoperta dell'incanto. E il Maurizio fa in modo che sia l'Anin, inconsapevole del pericolo che incombe su di lei, a confortare una Menga già torturata dal rimorso.

Ma dopo questa scena tanto dinamica, il poeta torna a seguire altri fili della sua complessa trama: subentra il tema pensoso della Riforma, vista ora da quelli della vecchia fede. Si tratta di introdurre il personaggio storicamente più importante, Pier Paolo Vergerio, che dopo il primo preambolo grave ne ha un secondo scherzoso e vivacissimo con la scena del gioco interrotto dei ragazzi:

Corré, corré ! fugì, fugì tücc quanc !

*L'è cià quel brütt omacc, ca maia i fanc !*³³⁾ (III, sc. III, p. 87, 29-30)

E più incisivo del monologo del vescovo apostata di fronte alle maestose montagne risulta lo spiritoso dialogo bilingue tra Vergerio e il ragazzino che preso dal gioco non ha udito il grido d'allarme dei compagni.

Come le scene precedenti l'ingresso di Vergerio, anche quelle che concludono l'atto servono solo a illustrare la situazione storica e a preparare lo scioglimento del dramma.

QUARTO ATTO

Si assiste alla « stüäda » (la veglia). Un gruppo di giovani scherza, il discorso verte sull'amore, sui possibili matrimoni, poi sugli stregamenti e sulla stregoneria. Si accenna ad apparizioni di streghe a Nasciarina, l'Anin per candore e la Menga per paura avanzano dei dubbi. Si racconta una vecchia leggenda, poi una storia più recente, dalla quale per la paura d'un ubriaco è nata una leggenda; infine un'altra storia in cui un sacerdote tenta inutilmente di sfruttare la superstizione a suo vantaggio e vien punito. Tra i giovani c'è chi crede e chi non crede alla stregoneria. Compare la Catin che riferisce d'aver visto degli uomini aggirarsi attorno alla casa dell'Anin. Questa si spaventa, la Menga si sente male e comincia a delirare. La compagnia si scioglie e la Menga si trova di fronte all'and'Ursina che le spiega come ormai sia troppo tardi per ritirarsi. (Scena I)

Tre giovani al lavatoio commentano sgomento, ma anche un po' malevole, l'arresto dell'Anin. (Scena II)

Il Tumee ha appreso che l'Anin è stata imprigionata come strega, ed è allibito e incredulo. Incontra l'and'Ursina, la quale, fedele al suo piano, lascia il nipote nel dubbio, gli ricorda la Menga e gli rivela il suo piano per liberare l'Anin. Il Tumee, rimasto solo, misura la profondità del suo sentimento, e mentre angosciato si interroga sulla colpevolezza dell'Anin una « Voce dall'alto » viene a rassicurarlo. (Scena III)

Dal colloquio tra il podestà e i giudici risulta che l'Anin è stata torturata ed ha confessato di essere strega, rifiutando però irrimovibilmente di incriminare altre persone. Il podestà ammette di provare pietà per la giovane, e anche i giurati, pur attenendosi al loro mandato, non vogliono infierire. (Scena IV)

³³⁾ Correte, correte ! fuggite, fuggite tutti ! arriva quel brutto omaccio che mangia i bambini !

L'Anin nella prigione si rammarica d'aver confessato subito una colpa non commessa, si consola di non aver accusato nessun innocente e si chiede chi possa averla calunniata. Viene la delegazione dei giurati, ai quali l'Anin conferma la sua deposizione. (Scena V)

L'and'Ursina non è riuscita a corrompere i giurati e deve ammettere la propria sconfitta davanti al Tumee, che quasi si sente confortato dalla loro integrità. La zia impotente ed angosciata spera che non sia ancora detta l'ultima parola, e il Tumee spera che Dio voglia proteggere l'innocente. (Scena VI)

Nella seduta del tribunale criminale il podestà e i giurati decidono di far comparire ancora l'Anin per la conferma. In tutti si manifestano sentimenti di pietà che suscitano il dubbio sulla colpevolezza della ragazza. (Scena VII)

La sentenza contro la strega vien letta sulla piazza davanti alla pretura. La Menga si allontana. L'imputata vien messa alla berlina. Tra il pubblico ci sono i due pievani: Maturo, che pensa che l'Anin non sia stata ferma nella sua fede, e Andriani, che pensa sia diventata strega perché convertita. Il notaio legge la sentenza con l'elenco di tutte le presunte malefatte. Mentre l'Anin viene portata via il Tumee trova modo di sussurrarle parole di conforto e la promessa di salvarla. (Scene VIII e IX)

Nell'ampia scena corale della veglia i giovani fanno un gioco di società, « bütà giò la corda » (buttare la corda), dal quale si traggono auspici per la loro sorte futura:

Pocal: *Dem ün zich lin, c'um fagia ün maridozz.*

Anin: *Guardà, guardà 'ncusa c'al fögh fa presa !*

Pocal: *Evviva, evviva al Togn e la Teresa !*

...

Stasia: *Guardà lan brünzla, o guardà in quanc
Püscial c'la vann ! al vol dir tanti fanc.*

...

Bövet: *Per mi nu nirà mai e'm maridä,
O ca varün am vess da instriä.*

Soldan: *Är quel l'è robba ca pudess rivä;
Sün Nasciarina al scumenz'e bitä.* ³⁴⁾ (IV, sc. I, p. 96, 23 - p. 97, 12)

E più avanti:

Stampa: *Quant e lan stria pö, bel bel compare,
Quel da lan stria l'è ün altr affare.*

Pocal: *Oh, eccascì, c'al fögh at a ciapaa,
Ca qualci öil at an già instriäa !* ³⁵⁾ (Ivi, p. 102, 32 - p. 103, 2)

³⁴⁾ Pocal: Datemi un po' di lino, che combiniamo un matrimonio.

Anin: Guardate, guardate come il fuoco fa presa !

Pocal: Evviva, evviva il Togn e la Teresa !

Stasia: Guardate le scintille, o guardate in quanti fasci vanno ! vuol dire tanti bambini.

Bövet: Per me non verrò mai a sposarmi, a meno che qualcuno mi dovesse stregare.

Soldan: Anche quello è cosa che potrebbe capitare; su a Nasciarina cominciano ad apparire spiriti.

³⁵⁾ Stampa: Quanto poi alle streghe, mio bel compare, quello delle streghe è un altro affare.

Pocal: Oh, ecco ecco che il fuoco ti ha preso, che qualche occhio ti ha già stregato.

Le battute trascritte ci mostrano nel rito sociale del gioco il legame intimo tra la stregoneria e l'amore, che è collegato con l'intimo nucleo del dramma. E il Maurizio indugia a lungo sul tema della superstizione coi racconti che gli offrono anche il destro di confortare le sue tesi progressiste.

Ma l'azione si mette in moto per non arrestarsi più fino in fondo all'atto alla fine di questa lunga scena, quando la Catin arriva trafelata a dire che l'Anin è ricercata dalla giustizia e la Menga colta dal rimorso comincia a delirare. Appena una sosta, ma riflette anch'essa il progresso ormai rapinoso del dramma, è la scena in cui le ragazze commentano l'arresto dell'Anin. Anche la prima reazione del Tumee: « Cas'aia da santir? Lee arestäda! »³⁶⁾ dà il senso di un'accelerazione improvvisa nel ritmo della azione. E l'and'Ursina ha subito il fiato grosso nel suo gioco d'astuzia, mentre il Tumee nell'accresciuta tensione può scandagliare il suo sentimento:

*Ci certa raba, ca l'è mai l'amur,
Ca porta ura plasceir, ura dulur! »*³⁷⁾ (IV, sc. III, p. 111, 6-7)

E quando la « Voce dall'alto », che è in realtà una voce dall'interno, gli assicura che la ragazza amata è innocente, la linea della sua condotta è ormai fissata:

*C'al sea per la vita o per la mort,
Cun lee ie vöi divider la si sciort. »*³⁸⁾ (Ivi, 22-23)

Intanto la tragedia, che assume le vesti della giustizia, ha il suo spietato corso: al sentimento di compassione manifestato dal podestà fa riscontro la domanda di uno dei giurati:

*Ma nu saral cuntar la procedüra,
D'ai dâr doma du volta la tortüra? »*³⁹⁾ (IV, sc. IV, p. 112, 6-7)

« O Dio mio! Cas'hai da pruvär? »⁴⁰⁾ sono le prime parole pronunciate dall'Anin in prigione: e l'invocazione e la domanda (la stessa forma interrogativa ha il verso che pronuncia il Tumee alla notizia del suo arresto) corrisponde alla stordita meraviglia del personaggio precipitato in una avventura inconcepibile. L'immediata risposta che la fanciulla innocente dà a se stessa è solo una conferma dello stesso sentimento: « Am dol i oss, ch'i nu sà incusa stâr »⁴¹⁾, un verso che esprime il senso concreto della tortura.

L'innocenza conferisce all'Anin una superiorità sui suoi giudici, pietosi ma carcerati nel loro pregiudizio, e insieme dà risalto all'illusoria pre-

³⁶⁾ Che cosa devo udire? Lei arrestata! (IV, sc. III, p. 108, 27)

³⁷⁾ Che strana cosa è mai l'amore, che porta ora piacere, ora dolore!

³⁸⁾ Che sia per la vita o per la morte, io voglio dividere con lei la sua sorte.

³⁹⁾ Ma non sarà contro la procedura, di darle solo due volte la tortura?

⁴⁰⁾ O Dio mio! Che cosa mi tocca provare? (IV, sc. V, p. 113, 10)

⁴¹⁾ Mi dolgono le ossa, che non so come stare. (Ivi, 11)

sunzione dell'and'Ursina di poterli corrompere, cioè al fallimento della sua morale. Ma anche la fiammella d'ottimismo che sorge come a temperare la disperazione del Tumee (« In un cert möd, as a d'as ralegrär / Ca lur corumpar i nu's vöian lasciär »)⁴²⁾ viene gelidamente spenta dall'and'Ursina: « Nu l'è pel giüst, ma l'è pel giürament »⁴³⁾.

Così anche la crisi di coscienza e l'umanità dei giudici e la stessa pietà del riformatore Maturo stanno in relazione con l'avvenenza dell'Anin in cui si riflette la sua purezza, e non col fatto in sé di giudicare una persona per stregoneria: è l'elemento patetico del dramma, non un albore di illuminazione della coscienza. Così la condanna della strega letta sulla pubblica piazza che doveva suonare grottesca agli orecchi del pubblico già al tempo del Maurizio, vien commentata alla stessa stregua dai rappresentanti delle due confessioni religiose:

Andriani: *Guardà, voaltar fanc, guardà 'l paca,*
Quista povretta indua ca l'a manaa!

Maturo: *Voaltar imprandé da quist'esempi,*
*E temer Dio, e nun essar empi!*⁴⁴⁾ (Ivi, sc. IX, p. 123, 4-7)

QUINTO ATTO

Il prete Durigh è di cattivo umore e se la prende con la religione, con l'eresia e coi parrochiani: discute con la sua perpetua Assunta, che lo asseconda borbottando. (Scena I)

In un prato di fronte al ghiacciaio della Bondasca sono riuniti i giovani di Soglio e di Castasegna. Stanno facendo un gioco, che li attira più delle devozioni in Chiesa: si manifesta insofferenza verso il prete. Sopraggiungono delle donne che li informano sulla discussione in corso per introdurre la Riforma. Gli uomini sono andati a consultarsi coi « signori », i notabili del paese legati dai privilegi alla Chiesa. Le simpatie dei giovani vanno alla nuova fede. Andrea Ruinelli è incaricato di rappresentarli. Arrivano gli uomini a riferire che i notabili intendono mantenersi neutrali. I giovani, nonostante gli svantaggi materiali, si dichiarano pronti alla conversione, che avviene seduta stante. (Scena II)

L'eco di questi avvenimenti rende sempre più inquieto il prete Durigh. L'Assunta viene a riferirgli che i parrochiani stanno mettendo a soqquadro la chiesa e lo sconsiglia di nascondersi. Il prete si propone invece di convertirsi e di prender moglie pur di salvare i suoi privilegi. Ma sopraggiungono il Ruinelli e un altro e lo licenziano. (Scena III)

Il Tumee è riuscito a persuadere il pastore Maturo dell'innocenza dell'Anin, e gli chiede di lasciarlo andare travestito al suo posto a dare l'assistenza spirituale alla condannata. Maturo esita, poi acconsente. Il Tumee si fa protestante. (Scena IV)

⁴²⁾ In un certo modo bisogna rallegrarsi, che non vogliano lasciarsi corrompere (IV, sc. VI, p. 115, 15-16).

⁴³⁾ Non è per giustizia, ma è per il giuramento. (Ivi, 24).

⁴⁴⁾ Andriani: Guardate, voi bambini, guardate dove il peccato ha condotto questa poveretta.
Maturo: Voi, imparate da quest'esempio a temere Dio e a non essere empi.

L'Anin sola nella prigione si prepara a morire: e per un momento si illude che debba incontrare il Tumeo. Viene un giudice con l'usciere ad annunciarle che l'ora è vicina. Prega, e la « Voce dall'alto » le annuncia che è graziata. Entra il Tumeo, travestito da pastore, con l'usciere. L'Anin proclama la sua innocenza e confessa il suo amore per il Tumeo, il quale si fa riconoscere e le espone il suo piano per la fuga. L'Anin acconsente dopo aver titubato, e i due si travestono. Inaspettatamente viene il giudice a chiamare il pastore: l'Anin deve ancora comparire davanti alla dirittura. Il Tumeo rimane solo e travestito da donna nella prigione che è rimasta aperta; decide di seguire l'Anin per assisterla.

(Scena V)

Nella sala della pretura il tribunale si rallegra che l'errore giudiziario sia stato scoperto, e l'Anin ascolta travestita da pastore: per l'emozione le cadono il cappello e la finta barba, e nasce una confusione generale. Sopraggiunge il fratello dell'Anin, Battista, che tornando dal servizio mercenario aveva appreso la notizia della condanna della sorella. Tra la generale commozione il podestà spiega l'imbroglio della Menga. L'Anin non esita a perdonare, e tutti vanno alla casa della colpevole.

(Scena VI)

Mentre l'and'Ursina e la mamma assistono la Menga delirante, entrano il podestà, il Tumeo, l'Anin e Battista. L'and'Ursina è costretta a confessare e a chiedere perdono. La Menga torna in sé, e si combina il matrimonio tra lei e il Battista.

(Scena VII)

Sul piazzale davanti alla Chiesa di Nossa Dona i due riformatori Pier Paolo Vergerio e Guido Zonca si apprestano ad affrontare gli ultimi cattolici della valle durante la processione. Il pievano Andriani e Vergerio si mettono a discutere della fede, ma interviene tra i fulmini la « Voce dall'alto » a imporre umiltà e concordia. I contendenti restano dapprima stupiti e interdetti, poi Vergerio e Andriani, Zonca e il Benedettino si abbracciano. Un « Coro di angeli » suggella la concordia.

(Scena VIII)

In casa del Tumeo si fa una grande festa, alla quale intervengono i personaggi del dramma. E' il fidanzamento del Tumeo con l'Anin, e col vino e coi balli si celebra la conciliazione generale di quanti si sono osteggiati per ragioni d'amore o di fede.

(Scena IX)

Dopo le scene di grande tensione che sono culminate nella condanna dell'Anin, l'ultimo atto si apre con una scena di vivace comicità: vi compaiono due personaggi nuovi e complementari, il prete egoista e gaudente e la sua perpetua, e assistiamo alla commedia della sua ira impotente, esasperata dai commenti della domestica divisa tra l'ossequio e l'impertinenza. E questa prima scena, insieme con la terza, dove il prete è già pronto a pigliar moglie e voltar gabbana, incorniciano con la loro forza comica che tacita la sottesa condanna morale l'ampio affresco della conversione di tutta una comunità. Il Maurizio presenta tale conversione come una protesta contro il malcostume del clero e contro la prudenza dei notabili timorosi di perdere i loro privilegi: e nella scena mossa e vivace si sente la spinta popolare spontanea e irriverente, costellata di sapide trovate e motti arguti che sventano — come altrove nella *Stria*, ma forse mai in modo così perentorio — gli agguati di un moralismo pronto ad aduggiare la gioia fantastica dell'invenzione.

Più avanti, con la scena del Tumee e di Maturo, l'argomento religioso comincia a fondersi con quello sentimentale: si sente che si sta preparando lo scioglimento, che è la parte debole della *Stria*; e già qui la trama mostra una prima volta la corda, col conflitto del pastore risolto un po' alla spiccia, e ancor più con la conversione del Tumee, che sembra una ricompensa.

Ma il Maurizio ritrova i suoi accenti più alti con l'Anin che condannata e sola aspetta l'ora dell'esecuzione.

*Qualci volta, nu's po capir quell c'è,
As fa vargott, e nu's an sà'l parciee,
C'al pār c'as sea divis di se panzeir,
E ca's la facc, quasi nu's al po creir.
Dabott ch'i a da riar da me stess:
le'm sun drizzaa i cavei, tancu ch'i vess
Da spaciär al Tumee — e in vece sia
(Quasi cridand)*

Al gnirà'l boia e'm cumpagnär per stria. ⁴⁵⁾ (V, sc. V, p. 138, 10-19)

E' l'inizio del monologo dell'Anin nella prigione. E ben più rilevante del presentimento in sé, che corrisponde a un calcolo del poeta, è la potenza introspettiva di questi versi, che spalancano la scena sull'anima della infelice ragazza condannata, la quale, appena fatta la gioiosa, inattesa scoperta dell'amore, è stata precipitata in una terribile e inspiegabile sventura. Così la disperazione non riesce a soffocare in lei una felicità che a intermittenze ancora avvampa per poi più dolorosamente crollare. Ed è anche nel corso di questa riflessione solitaria d'innocente davanti alla morte che la coscienza dell'Anin cozza contro il limite del pregiudizio sulla stregoneria (« O quantan stria e quanci striun / En stacc mazzaa — e fors'i eran bun ! ») ⁴⁶⁾: e così conosce tutta la portata della sua tragedia di falsa strega confessa per tortura. Ma poi interviene — come già per il Tumee — il conforto della fede nell'ora della massima distretta con la « Voce dall'alto »: « Tü è graziäda ! » ⁴⁷⁾, a stemperare il sentimento d'una morte da scontare ingiustamente.

La grande commozione che domina questa scena si protrae ancora nel primo colloquio col Tumee travestito, che già quasi dimentico del suo stesso inganno fa trasparire il proprio sentimento dalle parole di conforto da neofita del protestantesimo:

⁴⁵⁾ Talvolta, non si può dire che cos'è, si fa qualcosa senza sapere il perché, pare che si sia divisi dai propri pensieri, e quasi non si può credere che lo si sia fatto. Per poco non devo ridere di me stessa: mi sono aggiustata i capelli, come se dovessi aspettare il Tumee — e in sua vece (*Quasi gridando*) verrà il boia ad accompagnarmi come strega.

⁴⁶⁾ O quante streghe e quanti stregoni sono stati uccisi — e forse erano buoni. (V, sc. V, p. 141, 15-16).

⁴⁷⁾ Tu sei graziata ! (V, sc. V, p. 141, 28)

Stampa: *Gemal, Anin, gemal cun cor sinceir,
El propri Lü, al tütt di voss panzeir ?*

Anin: *Sciur reverendo, as vev vó dasmancaa,
C'um as cunfessa e Dio, nó riformaa ?* ⁴⁸⁾ (lvi, p. 143, 5-8)

Il sorriso è ancora permeato d'angoscia, come nel seguito, quando il Tumee riesce facilmente a confessare l'Anin, che oltre a confermargli la sua innocenza gli rivela senza riconoscerlo tutto il suo amore per lui. E dura ancora codesta commozione quando l'Anin spaventata nella gioia, di fronte al Tumee che si è già fatto riconoscere, pur già rivolgendosi a lui lo prende per un'ingannevole apparizione tentatrice. Ma non va oltre questo punto: la trama salva macchinosamente l'Anin, che però poeticamente muore.

E' il punto in cui avviene la svolta del dramma verso la tragicommedia: che non è tale per le varie scene sorridenti o apertamente comiche incontrate in precedenza, le quali si legano senza stonature con la tragedia dell'Anin — e scene di questo genere si trovano del resto anche nel *Faust*, la tragedia che, come vedremo, era il modello principale a cui si ispirava il Maurizio.

Dal momento in cui il Tumee mette in atto il suo stratagemma per salvare l'Anin è il registro che cambia, che dal commosso pathos della tragedia passa d'improvviso all'intrico delle astuzie, cioè al registro della commedia. E il brusco trapasso di tono dà quasi penoso risalto all'inverosimiglianza propria dei congegni della commedia classica in un'azione che ora si vede dall'esterno. E anche quella « Voce dall'alto » che scende — addirittura con una vulgata terzina dantesca — sulla *kermesse* finale fa pensare alla tragicommedia nell'originaria accezione plautina di commedia nella quale intervengono gli dei.

Assistono ancora qua e là il Maurizio le sue spiccate doti comiche, come quando presentandosi l'Anin travestita da pastore, timorosa e titubante davanti ai giudici, li fa commentare tra loro:

Ün Giüdasc (e mezza vusc vers ün altar):

*Quell reverendo l'a tant dandunä,
Ca ün ciochera pegg nu pudess fä.*

Ün Altar:

*S'i en uscìä tücc i prer di lutar,
As a da dì, ch'i en ben povar futar.* ⁴⁹⁾ (V, sc. VI, p. 150, 23-27)

⁴⁸⁾ Stampa: Ditemelo, Anin, ditemelo con cuore sincero, è proprio Lui il solo dei vostri pensieri ?

Anin: Signor reverendo, vi siete dimenticato che noi protestanti ci confessiamo a Dio ?

⁴⁹⁾ Un Giudice (*a mezza voce verso un altro*): Quel reverendo ha tanto barcollato, che un ubriaccone non potrebbe far peggio.

Un altro: Se sono così tutti i preti dei protestanti, bisogna dire che sono ben poveri tangheri.

Ma è uno sprazzo. In realtà i successivi colpi di scena che portano al lieto fine: l'arrivo del fratello dell'Anin, la stessa immediata disposizione dell'Anin al perdono, la resipiscenza dell'and'Ursina, il rovesciamento del delirio della Menga in gioia e il matrimonio combinato sui due piedi col fratello dell'amica calunniata, questi colpi di scena hanno tutta l'aria di una frettolosa liquidazione del dramma disinvoltamente trasformato in festa popolare. In questa conclusione il Maurizio salva solo la sua coerenza morale: non celebra il trionfo della Riforma, ma la mette sotto il segno della conciliazione delle parti in contesa.

Questo scioglimento così deludente d'un dramma che pur contiene tanta poesia suscita più di un dubbio: « Mai plü, mai plü, ie nu'm füss insomiäda / Da veir inciö da fär sta mascaräda »⁵⁰⁾ dice l'Anin tutta frastornata quando il Tumeo la induce a travestirsi, e suona quasi come un lamento del personaggio in cui si accentrava la tensione del dramma sulla perdita della propria identità.

Certamente il dramma ha anche altri punti deboli, e il primo è la commistione di troppi elementi: ed è evidente che proprio la conclusione, il momento di tirar le fila, sia quello in cui più i nodi vengono al pettine; anche se occorre aggiungere che tale difetto appare con eccessiva evidenza nel modo qui adottato per esporre la materia: in realtà le varie scene apparentemente eterogenee hanno spesso intimi legami per affinità o contrapposizione che non si sono potuti rilevare. E il Maurizio, a parte che è assurdo postularlo *a posteriori*, avrebbe saputo trovare anche un'altra conclusione, non necessariamente luttuosa.

Sicuramente i dichiarati fini morali hanno avuto il loro peso, e l'*embrassons-nous* generale di una conclusione festosa era ciò che meglio poteva avvicinare il dramma al suo pubblico, fino al punto di cancellare il distacco dalla finzione teatrale: anche se il calcolo si è rivelato sbagliato, perché, almeno negli allestimenti di cui si ha memoria, la conclusione non è mai stata rappresentata.

Ma questi motivi non hanno ragione d'un altro sospetto, sul quale torneremo ancora: il sospetto che un finale tanto dimesso e la stessa impostazione quasi didattica della *Stria* per il Maurizio fossero quelli che meglio si addicevano al *sermo humilis* d'un'opera scritta ad uso d'una piccola comunità, per la quale il poeta non può comunque essere più che lo « strambera »: ed è quanto il Maurizio dice esplicitamente in un commento scherzoso messo in bocca ai suoi stessi personaggi nell'ultima pagina di quella che non ha voluto fosse più di una tragicommedia:

E ie scumet...

...ca tütt quant quel ch'è stacc facc e dicc,

Gnirà ün strambera, c'al la mett in scricc...⁵¹⁾

(V, sc. IX, p. 167, 22 e 24-25)

* * *

⁵⁰⁾ Mai più, mai più mi sarei sognata di dover fare oggi questa mascherata. (V, sc. V, p. 147, 24-25).

⁵¹⁾ E io scommetto... che tutto quanto quello che è stato fatto e detto, verrà un tipo strambo che lo mette in scritto...

La *Stria* è tutta plasmata sull'umile realtà della Val Bregaglia: ma proprio questa dimensione locale, svincolata da ogni tradizione culturale, se da un lato può avere inibito il poeta inducendolo a ripiegare su un genere obsoleto come la tragicommedia, dall'altro gli ha lasciato la libertà di attingere senza timore reverenziale e senza tradire la propria ispirazione da grandi modelli letterari.

La fonte principale del dramma il lettore avveduto la identifica agevolmente già nella prima scena, come se il Maurizio lo volesse avvertire: quando l'Anin, rimasta sola, si mette a sfogliare la margherita e viene interrotta nel gioco, la mente corre alla Gretchen di Goethe che chiede al fiore se Faust l'ami. Ma se si confrontano le due scene si scopre subito un'altra cosa essenziale: il Maurizio ha trasformato radicalmente il modello e l'ha trattato con un'indipendenza tale che appare improprio parlare di imitazione.

Faust: *Cara bambina !*

Margherita: *Permettete !*

(Coglie una margherita e ne strappa i petali uno dopo l'altro)

Faust: *O che vorresti fare ? Un mazzetto ?*

Margherita: *No, un semplice gioco.*

Faust: *Che gioco ?*

Margherita: *Andate, mi canzonereste.* (Continua a strappare, mormorando)

Faust: *O che vai mormorando ?*

Margherita: (a mezza voce) *M'ama... non m'ama...*

Faust: *Caro visino di cielo !*

Margherita: (continuando) *M'ama... non m'ama... m'ama... non m'ama...*
(strappando l'ultimo petalo con gioia incantevole) *M'ama !*

Faust: *Sì, cara bambina... ⁵²⁾*

La scena del *Faust* rappresenta dunque l'indiretta, pudica dichiarazione d'amore della fanciulla vittima deputata dell'uomo che ha stretto il patto col diavolo, attorno alla quale ruoterà l'eterna disputa cosmica tra Mefistofele e Dio.

Anin: *L'è anch' chilò üna flur da calur smort !
le vöi pruvär e'i dumandär la sciort.*

(La tö sü la flur e l'as mett e trär or lan föia e üna e üna)

Flur, flur San Gian,

Dim emò, s'al vegn quist ann ?

Sci, nò ? Sci, nò ? Sci, nò ?

(Al salta ora al Tume Stampà senza ca lee as nacorgia, ai picca da dre sü la spala, e 'l disc):

Sci.

⁵²⁾ J. W. Goethe, *Il Faust*, trad. di Guido Manacorda, Mondadori, 1932, Vol. I, pp. 110-111. Nell'originale sono i vv. 3180-84.

- Anin: *Ah buzarun! tü'm a facc dār ün sai!
Ma casa? ma ci et? ma ci sev mai?*
- Stampa: *Aha, issa ie vezz: la giunfr'Anin
Spaciäva 'l Giacum, e l'e gni 'l Martin.*
- Anin: *Ah! casa vezza mai? L'è'l ser Tumeè!*
- Stampa: *Al ser?... Ma üna volta l'era 'l mee.*
- Anin: *Fin ca's è fanc, as va tütt e la buna,
E i gradi nu's cagnosc da lan parsuna.*
- Stampa: *O ciära tü, c'um fagia anca da fanc;
Ca tantan volta i an pü rasciun cu i granc.
O't impedisc d'al fär fors ün impegn
Vers quel ca tü vulea saveir, s'al vegn?*
- Anin: *Per quell nu'i è nagott da suspatär,
le dumandäva s'al gnirà me frär.⁵³⁾ (I, sc. I, p. 3, 7-30)*

Nella *Stria* l'accento batte sulla sorpresa, sulla confusione subito gioiosa dell'Anin. La scena è più sorridente e rappresenta lo stadio germinale del sentimento amoroso, che contrariamente alla tragica vicenda di Margherita rimarrà nell'ambito del desiderio puro e sarà infine premiato.

I punti di contatto possono apparire fragili: ma non è necessario richiamarsi subito alle scene della prigionia, manifestamente anche se a loro volta assai liberamente esemplate sul modello faustiano, per confortare la prima intuizione. Una serie di affinità ci confermano già prima i rapporti di intima parentela pur nella piena indipendenza che intercorrono tra l'Anin e Gretchen, anzi tra la *Stria* e la seconda parte del primo *Faust*, in cui si consuma appunto la tragedia di Margherita.

Nella scena del fiore sfogliato l'affinità risiede, aldilà della spia costituita dalle coincidenze esteriori, nell'aura poetica in cui sono immerse le due protagoniste: il vero denominatore comune è l'umile rassegnazione con cui le due fanciulle socialmente indifese accettano il loro stato. Margherita ha perso il padre, ha allevato una sorellina che è poi morta, e vive con una madre esigente che la sorveglia; l'Anin è orfana, vive coi suoi poveri animali, e sospira il ritorno del fratello soldato che la possa pro-

⁵³⁾ Anin: C'è qui ancora un fiore di colore smorto! Voglio provare a chiedergli la sorte. (*Coglie il fiore e si mette a togliere i petali a uno a uno*). Margherita, margherita, dimmi un po', se viene quest'anno? Sì, no? Sì, no? (*Salta fuori il Tumeè* Stampa senza che lei se ne accorga, le batte da dietro sulla spalla, e dice): Sì.

Anin: Ah, briccone! mi hai spaventata! Ma cosa? ma chi sei? ma chi siete mai?

Stampa: Ah ecco, ora vedo: la signorina Anin aspettava il Giacomo ed è arrivato il Martino.

Anin: Ah! cosa vedo mai? E' il signor Tumeè!

Stampa: Il signor?... Ma una volta era il mio.

Anin: Finché si è bambini, si fa alla buona, e non si conoscono i gradi delle persone.

Stampa: O cara te, trattiamoci ancora da bambini; che tante volte hanno più ragione degli adulti. O ti impedisce di farlo forse un impegno verso quello di cui volevi sapere se viene?

Anin: Per quello non c'è nulla da sospettare, io chiedevo se verrà mio fratello.

teggere e aiutare: e invece giunge il Tumee Stampa. Questo soldato che fa il processo al servizio mercenario ha un rapporto antitetico con Valentin, il fratello di Margherita, che facendosi uccidere per l'onore perduto della sorella appare saldamente vincolato a una scala di valori quale può esser quella di un soldato di ventura. Ma quando il Tumee, al culmine della sua requisitoria racconta dell'avversario da lui abbattuto in duello, che ferito a morte gli lancia un'invettiva, sul motivo civile si innesta inaspettata un'allusione che rivela quanto il fantasma dell'infelice Valentin assediava la mente del Maurizio:

*Va, va, e büc'al man el sedütur,
Ca da mi sor a ruvinaa l'unur !*⁵⁴⁾ (I, sc. II, p. 11, 23-24)

Ma ci sono altri indizi più immediati, anche più diretti che nella scena del fiore interrogato. Così la seconda scena del quarto atto: *Brona. Tre giuvna cun sadela o sunin, ecc.*⁵⁵⁾ è omologa a quella del *Faust: Alla fontana, Gretchen e Lisetta con brocche*⁵⁶⁾. Alla scena della *Stria* mancano le implicazioni dovute alla presenza di Margherita, che deve riferire in segreto a se stessa i commenti impietosi dell'altra ragazza: ma ciò che il Maurizio ha saputo magistralmente mutuare e applicare a una situazione nuova è la dialettica tra la pietà e l'invidia di fronte all'altrui sventura. Individuata la traccia, non è difficile trovare altre conferme: ci avvediamo così che il tema stesso della stregoneria, centrale nel dramma del Maurizio, serpeggia anche nel *Faust*, sia pure con valore totalmente diverso; c'è poi il motivo della fede, che Margherita solleva con Faust, e che nella *Stria* si stempera e addolcisce nel conflitto confessionale tra l'Anin e il Tumee; e altre affinità più vaghe si possono ravvisare tra la vocazione ruffiana dell'and'Ursina e di Frau Marthe, e tra il delirio della Menga e quello di Margherita nel carcere. Ma soprattutto, e in modo inequivocabile, la tragedia di Margherita, proprio nella scena conclusiva in cui culmina il primo *Faust*, ha fornito il modello dell'Anin nella prigione. E anche qui, nel momento più alto e più faustiano della *Stria*, l'azione corre nell'intimo su un binario del tutto autonomo: mentre Margherita trascinata nell'ignominia e schiacciata dal rimorso delira, l'Anin trova conforto nella consapevolezza della sua innocenza, e al culmine del suo calvario la « Voce dall'alto » la soccorre dandole la certezza della grazia, che si traduce poi nel premio sulla terra: nel *Faust* la « Voce dall'alto » interviene quando la tragedia terrena di Margherita si è già consumata, e non è rivolta a lei. Per entrambe un salvatore riesce a penetrare nella prigione: ma senza contare l'esito opposto dell'intervento e oltre le coincidenze esteriori, l'affinità profonda sta nel tono, nell'atmosfera che nasce dalla *pietas* del

⁵⁴⁾ Va', va', e bacia la mano al seduttore, che ha rovinato l'onore di mia sorella!

⁵⁵⁾ Fontana. Tre giovani con secchi o mastelli, ecc.

⁵⁶⁾ Primo Faust, vv. 3544-3585.

poeta per l'estrema distretta d'una fanciulla indifesa: è questo che il Maurizio è riuscito a carpire al grande modello.

Quando invece l'ispirazione propria vien meno, il modello non giova: così la « Voce dall'alto » non è più di un espediente quando nella conclusione è chiamata a comporre diatribe confessionali in un clima quasi da comizio; allora essa stride, come stona il goffo « Coro degli angeli » — altro elemento esteriormente mutuato dal *Faust* — che predica la concordia: perché sulla *Stria* il cielo non è aperto come sul dramma universale del Goethe. Infatti il Maurizio saggiamente non ha affrontato il grande tema centrale del *Faust*, il baratto dell'anima con la giovinezza, che ha ammalato tanti poeti. La trama del suo dramma il Maurizio l'ha inventata da solo. E' anche grazie a ciò che la presenza del *Faust* è discreta e non grava sulla *Stria* e lascia l'autore libero di nutrire la sua poesia anche di altre linfe. Così, per tornare all'Anin, la figura poeticamente più ricca e scintillante del dramma, quando è nel carcere, e particolarmente nel momento in cui compare davanti all'autorità, all'immagine di Margherita si sovrappone quella d'un'altra grande prigioniera, Lucia nel castello dell'Innominato: c'è maggiore affinità di situazione per la lucida coscienza dell'Anin come di Lucia di essere innocenti e in balia di una oscura potenza minacciosa; e anche dall'altra parte la pietà dei giudici trova riscontro in quella che si fa strada nel cuore dell'Innominato, la sordità della loro ignoranza corrisponde alla sua inveterata abitudine alla crudeltà.

Le affinità col Manzoni non si fermano certo a quest'episodio: rispetto al Goethe la sua presenza nella *Stria* è di natura più vaga, più indiretta e diffusa, ma altrettanto inconfondibile. Mentre in Goethe il Maurizio ha trovato il modello artistico, al Manzoni lo lega piuttosto una parentela morale: c'è al fondo della *Stria* un'affinità con l'opera manzoniana nella concezione etica e religiosa della vita. Il modo di vedere il mondo del Tume Stampà è opposto a quello dell'and'Ursina, e l'inconciliabilità è di natura morale, un'inconciliabilità quasi altrettanto rigorosa come quella tra il mondo di fra Cristoforo e il mondo di don Rodrigo. Prendiamo ad esempio la prima scena politica della *Stria*, sulla quale ci siamo già soffermati, in cui si fronteggiano i due cugini politicanti, ser Radolf e ser Gadenz: è improbabile che la derivazione sia diretta, ma il loro colloquio tortuoso, pieno di riserve mentali e intessuto di insincerità circospetta e adulatoria richiama alla mente una grande pagina dei *Promessi sposi* come il colloquio tra il conte zio e il padre provinciale. La scena del Maurizio è certo più grezza e l'affinità sarebbe assai aleatoria se i due episodi non fossero dominati dalla comune condanna morale dei personaggi e la parola non vibrasse in entrambi per l'indignazione dell'autore.

Abbiamo già fatto anche il nome di Schiller: e se c'è il rischio di soffocare il Maurizio convocandogli intorno troppi e troppo cospicui numi tutelari, almeno qui si può dire che nell'Ottocento il suo teatro fondato

su forti passioni e alti ideali era un punto di riferimento obbligato. E segnatamente a noi svizzeri Schiller aveva dato il dramma di Tell: era quindi inevitabile che la tragedia nazionale bregagliotta ne risentisse nel tono per la parte che attiene alla passione civile.

* * *

Considerando la *Stria* sotto l'aspetto formale occorre riparlare del *Faust*: e anche questo raffronto ci conferma che il Goethe per il Maurizio non fu un padrone cui ubbidire cecamente, bensì un maestro di libertà.

L'azione della *Stria* cambia luogo e tono da una scena all'altra; scene drammatiche si alternano a scene comiche, scene intime a scene corali: analogamente al *Faust* il dramma del Maurizio è tutto svolto secondo gli impulsi di una dinamica interna. Ma il *Faust* ha anche una struttura prosodica composita e duttile, in cui il sentimento detta di volta in volta il ritmo e la misura del verso. Il Maurizio è invece rimasto fedele all'indole italiana del suo idioma, e usa di regola l'endecasillabo, riprendendo tuttavia dal *Faust* la rima baciata, propria del *Knittelvers* e comunque spesso adottata dal Goethe, che dà un'intonazione popolare al discorso. Inoltre, come nel *Faust* ci sono i cori, le ballate e le invocazioni di Margherita in versi brevi, anche il Maurizio ne ha introdotto in qualche punto, con risultati particolarmente intensi nelle preghiere che l'Anin recita nella prigione.⁵⁷⁾

Ma quanto autoctona ne fosse la radice ce lo dimostra il fatto che una di queste massime in versetti popolari a sfondo religioso (e l'Anin ricorda d'averla appresa nell'infanzia dalla mamma) si trova in forma quasi identica in un antico documento bregagliotto:

*Ama Dio, e nu falir,
Fa pür ben, e lascia dir,
Lascia dir, ci ca dir vol,
Ama Dio da bun cor.*⁵⁸⁾ (V, sc. V, p. 140, 18-21)

⁵⁷⁾ I versi brevi (per lo più settenari e ottonari), cantati e recitati in coro li incontriamo nella prima scena della *Stria*, e, oltre che nelle preghiere dell'Anin, tornano in una situazione simile nelle ultime scene a partecipazione popolare del dramma, dove l'endecasillabo viene sostituito anche dal settenario doppio. I versi brevi sono usati anche nelle due ballate scritte dal Maurizio dopo la pubblicazione della *Stria*, di cui parleremo poco più avanti. La rima baciata negli endecasillabi è osservata lungo tutto il dramma, con qualche concessione all'assonanza. Alcune scene concitate sono in prosa (I, sc. VIII; II, sc. III), e lo stesso Goethe lascia in prosa la scena violentemente drammatica in cui Faust s'avvede d'aver distrutto la vita di Margherita. Più delicata è la questione degli endecasillabi, cui qui solo accenniamo: se un verso a prima vista irregolare può rilevarsi ineccepibile grazie a due dieresi consecutive con valore espressivo — così quando l'Anin imprigionata dice: « Di Dio sea facc la vuluntà » (V, sc. V, p. 139, 25) — in qualche altro caso il verso non torna, senza plausibile spiegazione; così ad es.: « Cum an rimett ei giuvan la decisun. » (V, sc. II, p. 132, 24).

⁵⁸⁾ « Ama Dio e non fallire, fa pur bene e lascia dire, lascia dire chi dir vuole, ama Dio di buon cuore ». Cf. G. A. Stampa, *Der Dialekt des Bergell, Sauerländer, Aarau, 1934*, p. 9. Lo Stampa trascrive la massima del documento e aggiunge la trascrizione fonetica nella forma odierna, ancora viva in Bregaglia.

Così come non c'è imitazione diretta nella costituzione del dramma, anche riguardo ai singoli versi il Maurizio ha costruito con materiali propri: neanche il fatto di avere un modello in una lingua straniera e diversa come il tedesco, che lasciava aperta la via di una possibile complicità attraverso la traduzione, l'ha indotto al calco.

* * *

Come si è già accennato, la seconda edizione della *Stria* si è arricchita di due poesie, affini alle ballate o romanze del romanticismo tedesco, che il Maurizio intendeva far cantare in due luoghi del dramma a due gruppi di giovani. Ed è bene che siano state aggiunte in fondo al libro, anziché inserite nel testo, perché restano due *hors-d'oeuvre*, nati dopo la stesura e la pubblicazione del dramma, ma notevoli per la novità del tono e per il loro contenuto di poesia. Entrambe hanno un avvio popolare, che intende saldarle alle scene della *Stria*: e specie l'inizio della seconda (« Ghirin, ghirin, ghiraia... ») sembra l'avvio di una filastrocca. Ma in entrambe, le strofe conclusive assumono improvvisamente un tono pensoso, tingendosi d'un'intensa malinconia da ballata romantica. E se nella seconda di queste due poesie la visione del creato come opera di Dio è menomata da un'intrusione moralistica, le ultime strofette del canto delle filatrici tratteggiano con grazia vibrante la veloce parabola della vita:

*Innur giò da lan steila
Vegn ün panzeir ascus:
Da fär or da la teila
Ün forniment da spus.
Ma da la vita edüna
Al cors cumpagn nun è;
Är ün panett da ciüna
Ben preist ai tocca dree.
Chilò sün quista tera
Al mäl cumpagn'al ben,
Tancu sü l'atmosfera
Al nüval al seren:
L'istoirà è nöiva e veila,
Tal è la nossa sciort;
As form'or da la teila
Är al linzöl da mort ! ⁵⁹⁾*

⁵⁹⁾ Allora giù dalle stelle / viene un pensiero arcano: / di fare della tela / un corredo da sposi. // Ma non sempre della vita / il corso è uguale; / anche un pannicello da culla / ben presto gli viene dietro. // Qui su questa terra / il male accompagna il bene / come su nell'atmosfera / il nuvolo il sereno: // La storia è nuova e vecchia, / tale è la nostra sorte; / si trae dalla tela / anche il lenzuolo mortuario. (Strofe 8-11).

« L'istoria è nōiva e veila, / Tal è la nossa sciort »: può anche essere un caso, ma l'analogia ritmica più ancora che concettuale richiama « Es ist eine alte Geschichte / doch bleibt sie immer neu » ⁶⁰⁾ del *Lied* amoroso di Heine: e sarebbe una riprova della maestria del Maurizio, che come nel dramma sa cogliere la poesia delle situazioni aldilà della parola, senza ricalcare un solo verso, qui riesce invece a trasferire lo struggimento poetico fin nel suo intimo ritmo in un contesto del tutto diverso: la storia sempre attuale, viene estesa dal Maurizio alla caducità della vita. Ed è appena il caso di aggiungere che anche l'idea di introdurre delle ballate nella *Stria* può derivare dal *Faust*, dove Goethe fa cantare a Margherita la sua ballata più bella, « Il re di Tule », diventata quasi popolare anche in Italia nella traduzione che il Carducci incluse nelle sue *Rime nuove*.

* * *

Abbiamo almeno indirettamente imputato al dialetto il fallimento artistico del *happy end* affatto estraneo al resto del dramma. E a questo punto dobbiamo fare, tenendo presente la *Stria* e limitandoci alla situazione lombarda dell'Ottocento successiva al Romanticismo, una breve digressione sulle caratteristiche della letteratura dialettale, per definire la particolare posizione del Maurizio rispetto ad essa.

Al dialetto sono dunque particolarmente consentanee alcune forme letterarie: esso sembra godere di una naturale cittadinanza nella poesia (la lirica o lo stringato racconto in versi) e nella forma drammatica: che sono i generi legati all'immediatezza orale, per il presupposto della memorizzazione o della recitazione. D'altro lato la letteratura in dialetto, anche per la sua affinità con la vita del popolo, è spesso portata al satirico e al burlesco, oppure volge al sentimentale ed al patetico; le è invece preclusa, nella forma drammatica, la tragedia, il cui tono elevato non si sposa col linguaggio quotidiano, che rifugge dall'aulico e dal solenne.

Così, quando il dialetto diventa veicolo di grande poesia, la dimensione tragica è conseguita mediante l'esorcismo cinico di un'originale comicità. Il Porta dovette trascinare nel fango la sua Nineta per farne un personaggio tragico. Ma se questo passaggio obbligato costituisce una limitazione, essa è però compensata dal fatto che solo la cruda impudicizia consentita al dialetto poteva esprimere senza schermi, con integrale realismo, una tale realtà: ed è evidente che nel Porta la volontà di dar voce agli umiliati ed offesi è intimamente connessa con la scelta del dialetto.

Il teatro dialettale dell'Ottocento italiano non offre alcuna possibilità di

⁶⁰⁾ Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, *Lyrisches Intermezzo*, XXXIX, ultima stoffa: « E' una storia vecchia, / ma resta sempre nuova... »

raffronto con la *Stria*: nel suo isolamento valligiano il Maurizio ne fu probabilmente anche ignaro, e comunque estraneo ai suoi problemi connessi con le travagliate vicende del Risorgimento.

Basti qui accennare che fu diffuso e vitale il *vaudeville* — è rimasto il nome di Ferravilla — favorito dall'indole affabile e cordiale del dialetto; e che il dialetto è stato però spesso usato nel dramma naturalista, in cui confluivano tragedia e commedia. Grazie anche alle superiori possibilità mimetiche di dialoghi quotidiani e spontanei rispetto alla lingua, il dialetto fu strumento efficace nella rappresentazione dell'ambiente provinciale, piccolo borghese o popolare: e anche quando il tragico irrompe nel quotidiano, avviene dietro lo schermo dell'ironia o del patetico, conserva un che di feriale e casalingo.

Un dramma « nazionale », in endecasillabi, che tratta vicende lontane nel tempo ispirandosi a modelli illustri, è dunque avulso da una tradizione in cui il dialetto assume in nome del reale la parte del controcanto rispetto ad una letteratura paludata o aulica. E ciò consentiva al Maurizio di andare dritto al tragico sulla scia d'un Goethe, con un'Anin affine a Lucia e quindi antitetica alla Ninetta del Verzee o alla Nina de *La povera gent* di un Bertolazzi ⁶¹).

Per il Maurizio scrivere in dialetto aveva un significato diverso: dalla *Stria* traspare la tenerezza dell'emigrante che ha ritrovato nella sua valle alpina una vita intensa e autonoma, la quale si esprime attraverso un idioma vitale e preciso, di cui anzi in ogni villaggio un ristretto nucleo di famiglie conserva una varietà ben definita. Ed egli si studia di riprodurre queste peculiarità nella sua opera, facendo parlare i vari personaggi ognuno nell'idioma distinto del proprio paesino. E quest'attenzione va di pari passo con l'attenzione prestata ai vari aspetti della vita associata: non solo al comportamento dei singoli personaggi ed al codice dei loro rapporti, ma anche alla vita riflessa negli usi, nei giochi, all'esperienza cristallizzata nei modi di dire. La schermaglia iniziale tra l'and'Ursina e il Tumee che abbiamo citato più sopra (I, sc. IV) salda l'osservazione puntuale e ironica con l'espressione poetica, che si costituisce spontaneamente con un'autarchia delle immagini conforme ai postulati della estetica verista. E in tutta la rappresentazione degli aspetti più caratteristici di questo microcosmo alpino l'arguzia fa argine all'intenerimento per il luogo delle radici, così come il verso e la rima disciplinano il linguaggio viscerale, il dialetto nativo che abolisce il distacco.

⁶¹) Una trattazione diretta del tragico in dialetto la troviamo oggi in un bellissimo film come *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi. Se vedo bene, più che ad una nuova sensibilità per il dialetto ciò è dovuto all'aderenza immediata al reale resa tecnicamente possibile dal cinema. Si tenga inoltre conto che il film di Olmi è interpretato da attori dilettanti — così come sarà sempre, necessariamente, la *Stria*. E' poi curioso notare che anche in questo film fa capolino il modello di quella storia lombarda di espressione fiorentina che è il capolavoro manzoniano.

Naturalmente non è solo la condizione personale del poeta a determinare quest'atteggiamento: c'è anche la particolare posizione geografica e storica della Bregaglia, il suo isolamento che incide sul destino dei suoi abitanti. La ripida valle selvaggia scende verso meridione, ma fin dal tardo medioevo fu politicamente orientata a nord, essendo stata donata da Ottone primo al vescovo di Coira nel 960; e da allora rimase legata ai Grigioni, anche se i bregagliotti riuscirono a mantenere un largo margine di autonomia e i contatti coi vicini lombardi furono sempre intensi. La Riforma fu introdotta dal sud, come si vede anche nella *Stria*, ed è in quel periodo, il Cinquecento, che l'italiano si affermò come lingua ufficiale, passando dalla Chiesa alla scuola, e sostituendosi poi via via al tedesco e al latino anche negli scritti ufficiali.

Una spia del senso linguistico dei bregagliotti la possiamo riscontrare anche in una scena tra le più argute della *Stria*: le vivaci battute di dialogo nell'incontro tra il riformatore Pier Paolo Vergerio e il ragazzino che non ha udito l'allarme dei compagni di gioco (III, sc. IV). Il monello è dapprima intimorito, ma non tarda a rinfrancarsi, accetta il pane dello sconosciuto che gli parla in una lingua ignota: e quando gli fa una domanda, egli risponde già disinvolto dopo una veloce riflessione:

(S'al specia üna rasposta, ie stun freisch.)

Al me ciär omm, ie nu capisc tudeisch. ⁶²⁾ (III, sc. IV, p. 90, 17-18)

Si tratta evidentemente di una battuta intesa a suscitare l'ilarità della platea. Ma proprio questo la rende sintomatica: la lingua prestigiosa e incomprensibile parlata dallo straniero è il tedesco (ciò che è probabilmente vero soprattutto per il secolo del Maurizio), mentre l'italiano appare come una lingua veramente straniera e lontana dalla mente del ragazzo interpellato.

Da una situazione linguistica così particolare non poteva non scendere una particolare coscienza linguistica: in una comunità isolata, fuori dai confini politici dell'area culturale cui essa appartiene, il dialetto assume un rilievo maggiore, ed è anche tenuto in più orgogliosa considerazione. Basti ricordare la situazione della Svizzera tedesca, dove il dialetto viene tradizionalmente usato, all'occorrenza anche ostentato, da tutti gli strati sociali ⁶³⁾. Ma il confronto con la situazione della Svizzera tedesca ha

⁶²⁾ (Se aspetta una risposta, io sto fresco.) Caro il mio uomo, io non capisco il tedesco.

⁶³⁾ Credo che sia una situazione almeno psicologicamente ben diversa dall'interclassismo dialettale della Lombardia del secolo scorso. Nel Porta i gendarmi che interrogano il povero Bongee «in nomo della legge», che stanno dunque dalla parte del potere costituito, parlano in italiano, storpiandolo per ignoranza (se a storpiarlo non è lo stesso Bongee), ma nell'intento di sottolineare la propria autorità. Non meno indicativo in questo senso, aldilà dei manifesti intenti caricaturali, appare l'italiano maccheronico con cui la marchesa Cangiasa si rivolge agli aspiranti alla carica di cappellano. Per il Porta cioè, che pure rivendicava con toni risentiti la dignità del milanese nella polemica col Giordani, l'ignoranza dell'italiano resta segno d'ignoranza.

una pertinenza solo parziale. La stretta parentela linguistica e la contiguità geografica impongono invece il confronto col romancio.

Benché franto in più idiomi diversi, il retoromancio ha la sua tradizione secolare scritta e letteraria, e quindi la sua coscienza di essere una lingua, che non va disgiunta dal geloso orgoglio retico di appartenere a una terra di antica indipendenza. Ed è assai probabile che ciò costituisca un'importante premessa per la nascita di un'opera che si definisce « nazionale » in Bregaglia. Tuttavia il Maurizio era ben consapevole di scrivere in un dialetto di matrice lombarda: tant'è vero che il suo uso non va oltre le didascalie e che dettò in italiano l'introduzione e i cenni storici e glottologici, dove non manca il rinvio all'Archivio glottologico italiano, « diretto dal chiarissimo G. I. Ascoli », come dice, il cui primo volume era apparso appena due anni avanti la *Stria*; chiude inoltre il volume un vocabolario con traduzione italiana dei termini più esclusivamente bregagliotti. E a stampare la sua opera il Maurizio andò a Bergamo.

Nonostante le premesse diverse, e non mirando a trascrivere dialoghi « veri », secondo l'ambizione del teatro naturalista, si scontrò naturalmente anche lui con l'ostacolo di trasferire sulla pagina il linguaggio che ha i limiti naturali dell'oralità quotidiana. Perché lo scrittore dialettale deve affrontare in un confronto diretto uno scarto intellettuale e sociale più pronunciato rispetto allo scrittore che parla in lingua della vita del popolo: come avrebbe fatto il Manzoni, che pure è il padre della prosa antiletteraria e racconta la storia di due popolani analfabeti, a far recitare a Lucia l'addio ai monti nel suo lombardo ?

Il Maurizio ha saputo adagiare mirabilmente, con poche forzature, l'arguzia sentenziosa dei suoi contadini nell'endecasillabo; ma anche quando il tono si fa drammatico o accorato la spontaneità non vien meno. E il torto che fece a se stesso rinunciando a portare fino in fondo coi mezzi di cui disponeva una trama sostanziata di tragedia gli derivava dalla convinzione che un modesto dialetto fosse strumento inadeguato e insufficiente.

Invece i passi della *Stria* dove il dialetto assume un sapore un po' artificioso non sono quelli drammatici del processo, né quelli intensamente intimi dell'Anin nella prigione, e neanche le scene in cui i notabili discutono problemi politici; ma sono i luoghi che toccano argomenti teologici (come ad es. l'ultima scena del II atto). In quei casi non solo i termini astratti sono usati in italiano per la naturale carenza del dialetto, o al più sono ricalcati sulla lingua: ma è sintomatico che persino la parola « Dio » non ricorra nella forma popolare di *Signur*, bensì spesso in quella enfatica di « Iddio ». Se il Maurizio forzò i limiti del dialetto, fu dunque in ossequio all'intento edificante, esterno all'ispirazione.

E' insomma una situazione tutta particolare, anche psicologicamente contraddittoria e complessa, che si riflette appunto in quanto di ibrido e di spurio c'è nella *Stria*. Il Maurizio non si peritò di mirare alto, e non sa-

rebbe rimasto inferiore al tema tragico che costituisce il nucleo del dramma; ma si lasciò condizionare dalla rustica parlata del pubblico a cui si rivolgeva, e gli parve sconveniente calzare di fronte ad esso il coturno: senza forse rendersi conto che i troppi elementi convocati a costituire il suo dramma non bastavano a soffocare la fiamma più intima della tragedia, e che essa poteva esprimersi compiutamente anche senza l'ausilio d'un linguaggio aulico e di toni solenni.

Concludendo occorre nondimeno ribadire che il dialetto fu per il Maurizio una grande occasione di poesia. Poiché se una peculiarità saliente della letteratura dialettale è quella di prestare ascolto e dar voce immediata alla vita del popolo, egli venne a trovarsi in una posizione di privilegio. Vivendo in una piccola comunità con un ordinamento assai democratico, che era quella in cui era nato e cresciuto, poteva essere insieme uomo colto e uomo del popolo e scrivere da uomo colto per il popolo. Gli era così agevolato l'insidioso cammino del poeta che per appropriarsi o per recuperare la propria identità di poeta deve andare incontro al popolo, andare con un fardello letterario a quella che il Porta chiamò « la scoeura de lengua del Verzee ». Il poeta dialettale deve cioè fare con altro animo e come per un'istintiva mimesi un lavoro simile a quello dei filologi, i quali hanno spesso studiato e classificato i dialetti con metodologie arcane: tanto da far pensare alla definizione dei filologi data da Hugo von Hofmannsthal, secondo la quale sono coloro che insegnano tutte le lingue come se fossero morte ⁶⁴). La severa censura non era veramente rivolta in particolare contro i dialettologi — ma i dialetti sono pure le lingue o almeno i linguaggi più labili e vivi. Hofmannsthal nel suo breve saggio si riferiva al fascino che si scopre nei modi di dire di una lingua straniera. E se guardiamo oltre l'aspetto polemico, che è poi il meno essenziale, da quelle bellissime pagine possono venire delle suggestioni illuminanti, applicabili anche ad un tema estraneo ad esse come il nostro. Così quando Hofmannsthal paragona le lingue a strumenti musicali che noi non sappiamo usare: « La possibilità delle poesie più immortali dorme perennemente in esse, ma noi le suoniamo nel modo più sciocco (...) Ma quando siamo diventati ottusi alla bellezza della nostra, la prima straniera che capiti [die nächstbeste fremde] ha un incanto indescrivibile; noi non abbiamo che da versare in essa i nostri pensieri appassiti, ed essi diventano vivi come fiori che siano buttati nell'acqua fresca ». Più avanti Hofmannsthal aggiunge che chi parla una lingua straniera secondo il suo spirito, senza che apparentemente nulla cambi, è pure « come se gli fosse stato infilato nel dito un anello incantato », e tutto quello che dice è attraversato da un incanto « che allevia il peso delle cose esteriori, ma circonda la coscienza del proprio io come d'una corazza di forza e coraggio ».

⁶⁴) Nel saggio *Französische Redensarten*, del 1895.

Ora il poeta che scrive nel dialetto nativo, quindi in un linguaggio viscerale e quasi privato che appena aldilà di un orizzonte domestico risulta una sorta di lingua straniera, non è in un certo senso venuto al mondo con l'anello di cui parla Hofmannsthal al dito? Egli deve fare culturalmente proprio un modo di esprimersi che è già intimamente suo, deve in fondo scoprire la sua lingua in se stesso, naturalmente con tutte le insidie che l'operazione comporta. Ma il poeta che riesce a parlare questa lingua tanto sua e a rivelarne l'incanto se ne fa anche l'ambasciatore, un po' come quei maestri, cui Hofmannsthal contrapponendoli ai filologi guarda con simpatia, che vanno a insegnare la propria lingua in un paese straniero.

Nelle stesse pagine lo scrittore austriaco parla di due giovani innamorati che per superare la stanchezza dello stare sempre assieme la sera si scambiavano l'abito, provando così travestiti sentimenti nuovi, come se si fossero appena conosciuti; e paragona questo fascino a quello di udire una lingua straniera parlata secondo il suo spirito su labbra ben note. Sul filo di questa metafora si potrebbe aggiungere che il poeta che scrive in dialetto indossa i suoi panni feriali; e che la rusticità dell'abito restringe le sue frequentazioni, ma gli dà la gioia di sentirsi del tutto a suo agio: come Giovanni Andrea Maurizio, che tornato in patria dopo aver conosciuto paesi lontani, riesce a filtrare la sua esperienza culturale ed umana attraverso una storia calata nell'aspro linguaggio delle sue origini.