BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N. 1

I ROMANZI CATANESI DI GIOVANNI VERGA

CATANIA
1981

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N. 1

I ROMANZI CATANESI DI GIOVANNI VERGA

Atti del I Convegno di Studi

Catania, 23-24 novembre 1979

CATANIA

1981

Proprietà letteraria riservata

1981 - FONDAZIONE VERGA - Piazza Stesicoro, 29 - Catania

Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo dell'Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Siciliana

SALUTO DEL PROF. GASPARE RODOLICO
MAGNIFICO RETTORE DELL'UNIVERSITA' DI CATANIA
PRESIDENTE DELLA « FONDAZIONE VERGA »

Eccellenze, Autorità,

Illustri Colleghi,

Gentili signore e signori,

la seduta inaugurale del Convegno su *I romanzi "catanesi" di Giovanni Verga* mi offre la gradita occasione ed il piacere vivissimo di porgere a voi tutti il più cordiale saluto ed il più caloroso benvenuto, a nome dell'Università di Catania, che ho l'onore di rappresentare, e che oggi è particolarmente lieta di ospitare nella sua Aula Magna un'assise che si annunzia oltre che autorevole, per la partecipazione di eminenti studiosi, di notevole interesse per le sue prospettive scientifiche. Vedere realizzata oggi, qui, la prima manifestazione pubblica della « Fondazione Verga », fondazione istituita con atto pubblico dall'Università di Catania e dalla Società di Storia Patria di Catania il 1° giugno 1978, è per noi motivo di grande compiacimento. E' istruttivo ripercorrere brevemente la storia di questa istituzione.

Da una ventina d'anni si erano assommati via via progetti su progetti, proposte e programmi, ma soltanto il 14 aprile del 1975 il Consiglio Comunale e nello stesso periodo il Consiglio Provinciale discussero e approvarono all'unanimità lo schema dell'atto costitutivo e lo statuto della Fondazione. Il Consiglio d'Amministrazione dell'Università vi provvide il 30 maggio 1977, ed il Consiglio Direttivo della Società di Storia Patria il 6 maggio del 1977. Ma successivamente la Commissione Regionale Finanze Locali eliminava dal bilancio del Comune e della Provincia la spesa relativa. Di fronte a questa ulteriore remora, l'Uni-

versità ruppe gli indugi e appunto nel giugno del 1978 concluse una vicenda ventennale di rinvii e di attese. Dopo preventivi accordi con il Comune e con la Provincia, che hanno formalmente reiterato la volontà di partecipare alla Fondazione, secondo il voto unanime di tutte le rappresentanze politiche, l'Università ha proceduto, insieme con la Società di Storia Patria, stimando la sua autorità morale e prestigio scientifico sufficienti per rispondere a questo pressante appello della cultura nazionale. E' auspicabile che gli Enti suddetti, Comune e Provincia, perfezionino formalmente la loro adesione alla Fondazione, contribuendo ad aumentare la rappresentatività politica del suo Consiglio di Amministrazione e la consistenza patrimoniale dell'istituzione. Ho parlato di rappresentanza politica solamente, perché la rappresentatività scientifica vi è largamente assicurata, avendo gli organi direttivi della Fondazione rappresentanti non solo della Facoltà di Lettere di questa Università, ma anche delle Facoltà di Lettere delle Università di Palermo e di Messina, ed inoltre rappresentanti del Ministero dei Beni Culturali, dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e della Pubblica Istruzione, e del Comune di Catania. Una così larga rappresentatività abilita la Fondazione a fare appello a tutte le forze politiche e culturali che sostengono l'Istituzione, affinchè l'aiutino secondo le loro possibilità ad accrescersi e ad affermarsi col loro consenso e la loro vigile attenzione.

Le nostre felicitazioni ed il nostro affettuoso ringraziamento vadano al prof. Francesco Branciforti, Presidente della Società di Storia Patria, amico fraterno, collega carissimo, che con tenacia e volontà, con entusiasmo e competenza non comuni, è stato il principale realizzatore della « Fondazione Verga » e l'organizzatore di questo suo primo convegno, che tornano ad onore del nostro Ateneo.

L'odierna manifestazione avviene in coincidenza con un grande evento, il ritorno dei manoscritti di Giovanni Verga a Catania. E' merito della Regione Siciliana e in particolare dell'Assessorato dei Beni Culturali e della Pubblica Istruzione, e dei suoi organi direttivi, aver agito con la necessaria autorità e prontezza, per assicurare la definitiva acquisizione dei manoscritti e dei carteggi, ed avere restituito questo inestimabile patrimonio a Catania, e averlo reso disponibile alla ricerca scientifica. E', ripeto, un grande evento, tale da segnare una fondamentale premessa per un decisivo rinnovamento degli studi su Giovan-

ni Verga e su tutto il movimento verista. Mi sia consentito di esprimere in questa occasione l'auspicio che gli atti amministrativi necessari per l'acquisizione di Casa Verga siano perfezionati al più presto per restituire questo monumento alla nostra città, alla nostra comunità civile, e che possa essere affidato all'Università, perché ne salvaguardi la conservazione e ne faccia degne sede della Fondazione.

Il programma della Fondazione è assai vasto: preparare e realizzare l'edizione critica di tutte le opere di Giovanni Verga; raccogliere, ordinare, e pubblicare in edizione critica l'epistolario verghiano; promuovere ed aiutare gli studi sull'opera di Giovanni Verga e sul movimento del verismo; costituire una biblioteca specializzata acquisendo, inventariando, ordinando e custodendo, per porli a disposizione degli studiosi, tutti i manoscritti e i carteggi del Verga e degli scrittori veristi siciliani; costituire un centro di informazione e di ricerche bibliografiche sul Verga e sul verismo; pubblicare annali, miscellanee e studi pertinenti ai fini della Fondazione. Non tutto potrà realizzarsi certamente in tempi brevi, però aver dato inizio ad una ricognizione circostanziata di tutti i manoscritti e di tutte le stampe, anzi avere in quest'anno di vita portato a termine la fotoriproduzione di tutto il Fondo Verga e di tutte le stampe originali delle sue opere, raccolta inesistente in nessun'altra biblioteca italiana, avere incominciato la costituzione di un centro bibliografico e la raccolta di tutte le pubblicazioni correnti, è già una buona premessa di future realizzazioni, ed è soprattutto attestazione completa di un lavoro serio ed organico. Ma insieme a questo riconoscimento, anzi in forza di esso, la Fondazione ha bisogno di mezzi, graduati certamente, ma bastevoli, affinchè sia consentita la realizzazione dei suoi fini istituzionali, e nel contempo salvaguardato il disegno di coloro che l'hanno promossa: essere cioè essa, e restare fondamentalmente, un centro di studi, che allontani e scoraggi le lusinghe del carrozzone e della pubblicazione facile. Con modestia e severità la Fondazione amministrerà un patrimonio finanziorio modesto, ma un patrimonio ideale e morale assai cospicuo. Per dare attuazione ai suoi programmi, la Fondazione chiama alla collaborazione le forze più vive e più valide della nostra cultura, senza discriminazione di scuola, di provenienza, di ideologia politica, con il solo avallo, unico ed insostituibile, del rigore metodologico, dell'intelligenza critica e della indipendenza intellettuale. Del resto, solo queste sono

le garanzie che possono tenere lontano dal campo degli studi in generale, ed in particolare da quello del Verga, di Capuana e di De Roberto, i fantasmi del provincialismo letterario, del foclore locale, e della curiosità erudita o aneddotica.

Il tema dell'odierno Convegno sembra contraddire quest'ultima definizione. I romanzi "catanesi" del Verga, cioè *Amore e Patria, I Carbonari della Montagna,* e *Sulle Lagune,* costituiscono essi stessi una curiosità riservata agli eruditi; ma è proprio da questa posizione, che i proponenti del tema intendono riscattarli, non certo per impossibili rivalutazioni, ma per individuarne il ruolo documentario nella storia individuale del Verga scrittore e nella storia della cultura contemporanea.

Nella mia doppia veste di Rettore di questo Ateneo e di Presidente della « Fondazione Verga », esprimo il sicuro augurio che i lavori di questo Convegno, cui conferisce autorità e prestigio una sì larga schiera di studiosi, abbiano a conseguire gli obbiettivi auspicati e segnare, in tal modo, un notevole avanzamento degli studi.

GIUSEPPE PETRONIO

APPUNTI PER UNA STORIA E TIPOLOGIA DEL ROMANZO ITALIANO NEL PRIMO OTTOCENTO

Verga era nato nel 1840; a sedici, diciassette anni scrisse un primo libro: un romanzo storico mai pubblicato (*Amore e Patria*). Tra i ventuno e i ventidue ne pubblicò un altro: ancora un romanzo storico (*I carbonari della montagna*); un terzo, ancora storico o quasi (di un'età più vicina nel tempo), stampò l'anno seguente, nel '63 (*Sulle lagune*). Dunque, una scelta precisa, senza dubbio significativa. Non versi, in una fase di cultura in cui la lirica era ancora un genere preminente, ma prosa narrativa; e romanzi, e un sottogenere, il « romanzo storico », quando altri sottogeneri narrativi erano già diffusi e fiorenti, presentati da « manifesti » e accompagnati da discussioni: la « letteratura domestica », il « genere rusticale ». Una scelta, allora, che può dire parecchio, ma che pure pone domande alle quali è necessario rispondere: che cosa significava, nel 1860, cominciare la propria carriera letteraria imboccando così decisamente la strada del romanzo storico? In che ambito di cultura poneva l'autore? Che cosa diceva delle sue intenzioni? Che posto gli assegnava nello schieramento letterario italiano: alla retroguardia o all'avanguardia? I giovani, di solito, cominciano appunto così: intruppandosi nella retroguardia o precorrendo le file, all'avanguardia. Imitando modelli ormai consolidalti, procedendo perciò nel solco della tradizione, o rifiutando tradizione o maestri. La capacità di conciliare tradizione e innovazione, di non contravvenire del tutto alle attese ma, intanto, di produrre qualcosa di originalmente nuovo: queste cose vengono con il tempo, sono il segno di una maturità ormai conquistata. E poi non bisogna dimenicare che siamo a Catania, e nel 1860, non oggi. In un'area italiana di cultura arretrata perché geograficamente laterale, dove le novità arrivano tardi; dove il dibattito delle idee può essere acceso, ma si tormenta spesso su temi

che altrove sono già consumati; quando non ci sono ancora le strade ferrate, e Firenze e Milano sono miraggi lontani; quando non esistono (è bene ricordarlo!) la radio e la televisione, e le novità di Firenze e Milano, di Parigi e di Londra, arrivano, ma ci mettono tempo, e i nuovi scrittori un esordiente li può conoscere solo più tardi, e non può che partire dai « maestri »: i soliti classici, i classici della generazione precedente, i maestri viventi, del posto [1].

Il primo Ottocento romantico è stato, in tutta l'Europa, una grande stagione di lirica, per ragioni che tutti conoscono e che è inutile ripetere. Ma è stato anche — direi *soprattutto* — la prima grande stagione della narrativa, per ragioni che, credo, non sono state ancora esplorate tutte o tutte a fondo, e che cercherò qui di raccogliere, anche se in modo schematico: per motivi di spazio e di tempo, ma anche perché è necessario ancora uno scavo ulteriore, a opera non di uno ma di molti.

La presenza del romanzo e del dibattito intorno a esso è un fatto fondamentale della nostra attività letteraria, già prima di quel 1827 quando la pubblicazione di parecchi romanzi storici (fra gli altri *I promessi sposi* e la *Battaglia di Benevento*) aprì una polemica durata un paio di decenni. Ma ora, nei dieci anni al cui centro appaiono i primi romanzi di Verga, la battaglia non è finita ancora ma vinta. La battaglia sarebbe continuata nei decenni successivi, ma si sarebbe spostata, direi, su problemi interni al « genere », investendo i suoi « sottogeneri », e quindi la poetica del romanzo, i suoi temi, il suo stile, non più la sua legittimità, il suo diritto ad esistere, e ad esistere come opera « d'arte ».

Le sue patenti di legittimità e, a mano a mano, di nobiltà, il romanzo se le era conquistate con una battaglia dura e confusa — sulla quale ritornerò più avanti — nel corso di alcuni decenni, tra il Venti e il Cinquanta; ma ora, quando Verga mette mano alla penna, suonano già squilli trionfali, di vittoria. Farò solo tre esempi: scelti, si capisce, tra i più significativi.

---

[1] Per la cultura e la letteratura a Catania in quegli anni è naturale rinviare a C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, Giannotta, 1971 e a G. Ragonese, *« I carbonari della montagna », ovvero degli incunaboli verghiani*, ora in *Interpretazioni del Verga*, Roma, Bulzoni, 1977². Il saggio è del 1973.

Nel 1857 Giuseppe Rovani, uno scrittore già noto, comincia a pubblicare sulla « Gazzetta Ufficiale di Milano » un lungo romanzo a puntate, i *Cento anni*. E vi premise un *Preludio*, che è tutto una difesa ed esaltazione del romanzo, non solo di quello « storico », che sembra « quasi scomparso dalla faccia del mondo », ma del romanzo semplicemente, in tutta la sua varietà: contemporaneo, intimo, di costume. E ne esalta non solo la diffusione tra il pubblico, non solo la pratica da parte dei « più grandi scrittori del secolo », ma la capacità camaleontica e onnivora di esprimere tutti gli affetti e venire incontro a tutte le esigenze: « Tutte le verità e della religione e della storia, se hanno voluto uscire dall'augusta oligarchia dei savi, per travasarsi al popolo, hanno dovuto attraversare la forma del romanzo che tutto assume: la prosa, la poesia, le infinite gradazioni dello stile; ci si innalza, in un bisogno, nelle più alte regioni dell'idea, ci si abbassa tra le realtà del mondo pratico; è elegia, è lirica, è dramma, è epica, è commedia, è satira, è discussione; al pari dell'iride ha tutti i colori, ed è per questo che si diffonde nel popolo, e piove come la luce di luogo in luogo e di ceto in ceto e d'uomo in uomo, e per l'onnipotenza sua appunto può recar danni funestissimi come vantaggi supremi; che tutto dipende dalla mente che lo governa ».

Il che significa — se non mi sbaglio — affermare ormai, col tono di chi sa di aver vinto, *non solo la diffusione massiccia del romanzo ma la sua « artisticità », il suo pieno diritto a entrare e prendere casa, come dicevano una volta, in Parnaso, nel reame di Apollo e delle Muse.*

Che è quanto ribadisce, in altro tono ma con eguale fermezza, cinque anni dopo, uno scrittore dal successo consolidato come Francesco Domenico Guerrazzi. Nel '62 pubblica un romanzo, *Il buco del muro*, che i posteri avrebbero considerato una delle sue cose più riuscite; e vi dedica tutto, o quasi, un capitolo, il quarto, a una specie di storia fantasiosa del romanzo: figlio naturale, dice, della Musa Tersicore; che è un modo immaginifico e arguto di sottolineare che anche se non ha avuto battesimi e riconoscimenti immediati, anche se è parso illegittimo, è nato pure da una Musa: figlio naturale, ma figlio. E anche lui mette in risalto la duttilità del genere, e quindi la sua varietà; la sua diffusione nel tempo, nello spazio, negli strati sociali; la ricchezza smagliante delle forme e dei temi: « Taluno lo ha visto attraversare il deserto accoccolato sul cammello dell'arabo; chi lo trovò a Sivilia

a cantare per la finestra della più bella *señora* del paese; lo incontrarono nella baia dell'Hudson col Parry e col Franklin; si intrattenne cogli Esquimesi, bazzicò coi Camsciadali... passò in China, scavalcando di un salto la muraglia, fu in India, entrò in Jeddo, ecc. ecc. ». Per concludere che forse, un giorno morirà anche lui, come tutte le cose umane; ma intanto « consentitegli ch'egli vaghi a suo senno, non gli chiedete forme antiche, né osservanza a regole vetuste, imperciocché egli si rinnova sempre, Proteo inesauribile della letteratura moderna ».

Il terzo esempio, uno scritto di Igino Ugo Tarchetti (*Idee minime sul romanzo*, in « Rivista minima » 31 ottobre 1865)[2] è meno ragionato ed organico (Tarchetti aveva ventisei anni!), ma altrettanto notevole per chi voglia rendersi conto del bagaglio di cultura e di idee con cui la nuova generazione — quella di Verga! — si presentava sulla scena: non nell'area laterale di Catania, ma nel cuore pulsante della cultura italiana, a Milano.

L'elenco di romanzieri e di romanzi che il Tarchetti sciorina è significativo, e va dal Settecento, anzi dal Cinquecento (dal *Don Chisciotte*) ai suoi tempi, spaziando per molti paesi: un fatto sul quale riflettere per definire la vastità di letture romanzesche ormai concesse al pubblico e agli scrittori esordienti, almeno a Milano. E anche per Tarchetti « romanzo » è un termine assai comprensivo, egualmente valido quale che sia lo specificativo che lo accompagna: storico, intimo, di costume, sociale: « quei romanzi sociali di cui la Francia ci ha dato recentemente alcuni modelli inimitabili ». Perciò anche lui può concludere, con un'enfasi tutta giovanile, che romanziere e poeta sono « fratelli », e che « il romanzo è la più semplice, la più naturale, e la perfettissima tra tutte le forme, e perciò stesso, infinitamente superiore alle altre nel raggiungere il fine comune delle lettere, che è l'istruire e l'educare dilettando ».

Nel decennio dunque tra il '55 e il '65 il dibattito intorno al romanzo è vivo, ma investe non più, in modo specifico, un suo epifenomeno, il « romanzo storico », quanto invece *il* romanzo. La formula di Hegel, che il romanzo sia la « moderna epica borghese », la ripeterà

---

[2] Ora in *Tutte le opere*, a c. di E. Ghidetti, Cappelli, 1967, II, p. 522 e sgg.

qualche anno dopo tale e quale Camillo De Meis, un filosofo appunto [3], ma essa circola ormai nell'aria, è implicita nei tanti paragoni che si fanno tra il romanzo e il poema, tra il romanziere e il poeta.

Prima però, per un paio di decenni, il dibattito sul romanzo era stato ristretto e come cristallizato intorno a una sola sua forma, quella del « romanzo storico », il quale, quindi, aveva assunto un'importanza particolare: per scrittori, critici, pubblico.

Il fatto non deve meravigliare: è accaduto più volte, nella storia letteraria che un genere o un sottogenere diventi « *il* genere » proprio dell'epoca, e sia perciò come un contenitore plurivalente capace di accogliere i contenuti più diversi, in grado di prestarsi a tutti gli usi e a tutte le esigenze. E' accaduto, per esempio, tra Duecento e Trecento, con il « genere didattico », quando il genere, e specie il suo sottogenere « poema didattico », essendo i più idonei, ai compiti di didatticismo di cui ragioni religiose e sociali caricavano l'attività letteraria, parvero adatti a tutti i contenuti, a tutte le forme, a tutti i lettori; sicché il poema didattico poté convogliare insegnamenti religiosi e morali, di cavalleria e di costume, di filosofia e di scienza; essere aridamente scolastico o abbellirsi di immaginazioni e allegorie; divulgare un corpo circoscritto di nozioni, esposizione di una sola disciplina, o dare fondo a tutto lo scibile, essere la *Divina commedia*.

Una esperienza simile la stiamo vivendo in questi anni, se siamo tanto poco accademici da accorgercene e non spaventarci. Con il romanzo « poliziesco », « spionistico », « fantascientifico », « thrilling »: schemi narrativi che per un secolo circa — da Poe agli anni Venti, fino a Hammet e a Chandler — furono una zona separata e circoscritta della narrativa, deputata solo a raccontare storie di crimini e riservata a scrittori specializzati, e che invece stanno diventando (forse sono già diventati) la « forma dell'epoca »: uno schema adottato da scrittori di ogni genere, piegato a tutte le tecniche narrative e a tutti i gradi di lingua e di stile, usato a raccontare storie rozzamente assurde di delitti e avventure, ma anche a dire le nostre angosce e le nostre ribellioni, il nostro sgomento dinanzi alla violenza che squassa il mondo e il nostro

---

[3] « Questo genere è il romanzo, ed è la vera epica, la sola possibile epopea del mondo moderno »; C. De Meis, Bologna, Monti, 1868, p. 226. Per il dibattito sul romanzo dopo il '70 si veda soprattutto C.A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.

bisogno di giustizia e di pace; in grado, dunque, di interessare i lettori più diversi, e di lusingare perciò, sempre più, l'interesse degli scrittori più vari: dai manieristi borghesi ai mestieranti più rozzi di una letteratura di basso consumo [4].

Lo stesso — con le differenze dovute alla situazione diversa — fu nel primo Ottocento per il romanzo storico, che fu il modulo narrativo preferito dagli scrittori, più discusso dai critici, più diffuso tra il pubblico; che fu, quindi, il tema sul quale si incentrò il dibattito critico. Le ragioni europee di questa preminenza le ha indicate — alcuni decenni fa — Giörgy Lukàcs, in un libro il cui impianto di fondo è valido anche oggi [5]. Ma alle ragioni generali scoperte da lui bisogna aggiungere che in Italia la maturazione nelle « masse borghesi » della sensibilità per la storia (una maturazione dovuta allo sviluppo della società borghese e alle guerre napoleoniche) si incontrava con le esigenze e gli stati d'animo posti dal problema, allora davvero preminente, del risorgimento nazionale: si incontrava con essi, e se ne arricchiva e complicava. Per cui la storia — cioè, in questo caso, il passato nazionale — si caricava di molti diversi valori, e decifrare il passato, o, più semplicemente, raccontare vicende pubbliche e private dei secoli che erano stati, poteva significare tante cose, soddisfare tanti bisogni, fondere assieme tante motivazioni diverse.

Così, il romanzo storico veniva incontro all'esigenza di ritrovare nel passato i segni e le patenti del proprio esser nazione (un tema la cui storia è stata disegnata anni fa da Federico Chabod [6]), e quindi il diritto a essere anche uno « stato ». Ma poteva anche essere oggetto di una meditazione religiosa, che leggeva una età particolare come un campione di una immobile storia dell'uomo, e dunque, per dirla con Manzoni, vedeva nelle vicende di un secolo le vicende eterne del mondo. Voglio dire che Restaurazione e Risorgimento, pathos religioso e pathos patriottico, coscienza nazionale e coscienza borghese, potevano trovare tutti facilmente posto nelle pieghe di un racconto nel quale

---

[4] Le premesse di quanto affermo in questa pagina sono in G. Petronio, *Letteratura di massa. Letteratura di consumo*, Bari, Laterza, 1979; AA.VV., *« Trivialliteratur? »*, a cura di G. Petronio e U. Schulz-Buschhaus, Trieste, Edizioni Lint, 1979.

[5] Mi riferisco, com'è ovvio, a G. Lukàcs, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965.

[6] F. Chabod, *L'idea di nazione*, Bari, Laterza, 1972. Il testo è del '43.

le vicende di privati si innestavano in quelle pubbliche e, come ancora Manzoni, la piccola storia si inseriva nella grande, e quest'inserimento rompeva gli schemi angusti — ora sentiti angusti — della storiografia « classica » e gli stessi quadri più larghi della storiografia illuministica « dei costumi », per fare posto, nel nuovo quadro tanto più ampio e più mosso, agli individui e alle folle, ai potenti e agli umili, ad azioni di guerra e a vicende di idillio.

Da questo confluire potenziale ed effettivo, nel romanzo storico, di motivi e di temi diversi, la complessità e anche l'ambiguità del dibattito intorno a esso, dove alle ragioni letterarie si mescolavano — e non sempre se ne distinguevano — ragioni politiche (l'essere il critico un patriotta o un austriacante), ideologiche (l'essere il critico un progressista o un conservatore o un reazionario; l'essere un neoguelfo o un neoghibellino), sociali (l'essere in sintonia o no con la società borghese emergente, e perciò militare per una letteratura aulica o per una letteratura di consumo). Chi conosce il dibattito oggi in corso sulla così detta « paraletteratura » o « letteratura di consumo » intende che si combatteva allora (su una scena più ristretta: geograficamente e socialmente) la stessa battaglia di oggi, con gli stessi equivoci e le stesse ambiguità; sicché è possibile servirsi della polemica ottocentesca sul romanzo per capire meglio, quello sulla « paraletteratura », e, naturalmente, viceversa.

Ma a capire i termini della polemica e i caratteri delle opere bisogna aggiungere alle ragioni politiche e sociali un'altra che, certo, è conseguenza o riflesso di quelle, ma che poi, a un certo momento, assume una sua autonomia, e a sua volta influisce su quelle. La presa di coscienza di sé, nella borghesia del Settecento, era stata accompagnata — in polemica con i modelli di comportamento elaborati dalla società aristocratica — da una rivalutazione del sentimento; ora, nell'età romantica, venute meno le ragioni di polemica ma insorte tante altre ragioni, si ha spesso una superfetazione della sensibilità e del sentimento, un gusto molle della commozione e del pianto, quel pathos particolare che fu proprio di quell'età romantica, e che fu degli scrittori perchè era del pubblico, e che ha caratteristiche tutte sue, legate a quella situazione di storia: di « delusione storica », come l'hanno detta, da una parte, di effervescenze e speranze risorgimentali dall'altra. Anni fa, uno studioso del Risorgimento, Giuseppe Berti, ha definito acutamente questi stati d'animo e questi modi di scrittura parlando di una

eterna declamazione, « la quale è vera in quanto è specchio di una determinata situazione storica, e non è vera nel senso che non sempre risponde a una reale commozione dell'animo » [7].

E bisognerebbe, infine, analizzare un'altra componente essenziale di tutta la letteratura romantica, e quindi del romanzo storico: l'essere, il suo pubblico, « borghese »: non nel senso generico, e perciò poco significante del termine, ma in un senso preciso e storicamente determinato: appartenente, ormai, a quel « terzo stato » uscito vittorioso dalla rivoluzione francese, o, per essere ancora più precisi, a quegli strati sociali del terzo stato che erano usciti vittoriosi dalla rivoluzione francese, dissociandosi ormai dal « quarto stato »; appartenente insomma al « popolo », nell'accezione del Berchet.

Questo mutamento della base sociale interessata alla letteratura (forse sarebbe più corretto dire: interessata alla lettura) comporta e significa vari fatti: allargamento del numero dei lettori; composizione meno omogenea della classe « lettori » rispetto a quella di una società di tipo aristocratico: « court et ville », come dicevano i francesi, corte e città; affacciarsi o già prevalere di un gusto non educato più sui « classici », il che significa una mutazione nel concetto stesso di ciò che è « letteratura » e un prevalere di elementi pratici su quelli meramente estetici; diversa base sociale e diversa cultura degli stessi scrittori, non più appartenenti a classi o ceti educati al « classicismo » o non più acculturati a quella mentalità e a quel gusto; crisi, dunque, del vecchio concetto di « letteratura » e della diversa posizione sociale dello scrittore. Ai quali fatti occorre aggiungere una incipiente incidenza di fattori che con gli anni avrebbero acquistato un'importanza essenziale: l'editoria e la libreria: la produzione e la distribuzione industriale del libro. Per la Francia abbiamo una testimonianza di primo ordine in certi romanzi di Balzac (si pensi solo a *Les illusiones perdues*), ma anche per l'Italia il quadro comincia ora a delinearsi: nel '58 uno scrittore, che potremmo già dire un « sociologo della letteratura », scriveva con precisa chiarezza: « Tra gli autori ed i lettori vi ha un'arte, un'arte potente, che non solo li lega gli uni agli altri, ma che agli uni e agli altri, come tali, dà l'esistenza, od almeno li fa esistere in quel

---

[7] *Origini politiche del romanticismo*, in « Società » a. III, 1947, n. 4, p. 465.

modo ed in quel numero che li vediamo. Quest'arte è la tipografia »[8]. Che è, un secolo prima, Robert Escarpit! E già assai prima, nel '32, un economista, Giuseppe Pecchio, aveva studiato *Sino a qual punto le produzioni scientifiche e letterarie seguono le leggi economiche della produzione in generale*[9], dove aveva analizzato il commercio letterario a Milano: « la prima teorizzazione — commenta un critico d'oggi — della produzione industriale della letteratura »[10].

Per l'Italia poi, se si vuole capire veramente il carattere particolare della sua letteratura in quegli anni, occorre tener presente quel moto risorgimentale al quale ho già accennato: la presenza cioè di un fattore — assente invece in Francia e in Inghilterra — il quale incideva fortemente nel dare o nel voler dare alla letteratura un compito pratico: forse sarebbe meglio dire, per strana che possa parere la frase, « pratico e ideale » nello stesso tempo. La letteratura, voglio dire, doveva essere non disinteressata solo o solo dilettevole, ma « utile », patriotticamente utile, pur essendo pervasa, proprio per raggiungere quel fine, di una forte tensione ideale: patriottica o sentimentale.

Tutti questi elementi o fattori sono presenti — assai più di quanto non si pensi — nella coscienza degli scrittori del tempo, i quali, dunque, almeno i più, definiscono le loro poetiche e strutturano le loro opere in funzione di quella situazione e in vista di quel loro pubblico. Il fenomeno è evidente anche nella lirica: basterà ricordare un testo canonico: la lettera *Agli amici miei in Italia* che Giovanni Berchet premise alla stampa delle sue *Fantasie*, con quella lucidissima dichiarazione di poetica: « mi son messo sur una via la quale non è giusto quella indicata dall'estetica come conducente diritto allo scopo ultimo che l'arte poetica si prefigge per unico, sur una strada dove fo spesso sagrificio della pura intenzione estetica ad un'altra intenzione, dei doveri di poeta ai doveri di cittadino »[11].

---

[8] G. Bianchetti, *Dei lettori e dei parlatori*, Firenze, Le Monnier, 1858, p. 83.
[9] Lugano, G. Ruggieri, 1832.
[10] A. Palermo, *Per una antologia della sociologia letteraria italiana*, in AA.VV., *Sociologia della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 106.
[11] G. Berchet, *Opere*, I, *Poesie*, Barì, Laterza, 1911, p. 66 e sg. Per gli aspetti sociologici risorgimentali della lirica primo-ottocentesca si confronti utilmente

Orbene: questo sacrificio cosciente della « pura intenzione estetica ad un'altra intenzione, dei doveri di poeta ai doveri di cittadino » è presente anche e operante negli scritti della maggior parte degli scrittori di romanzi: in un primo momento — gli anni Venti e i primi anni Trenta — di romanzi « storici ». Dirò di più: è proprio questo sacrificio, cosciente e voluto, che non solo caratterizza la produzione romanzesca del tempo — nelle sue linee generali — ma dà al dibattito sul romanzo — storico o no — la sua pungente significanza e lo fa, per noi oggi, esemplare.

Semplificando, si potrebbe dire che si trattava di scegliere tra una concezione aristocratica, e perciò « alta » dell'arte, e una « democratica », e perciò più confidenziale e colloquiale; tra una concezione che la voleva riservata a pochi eletti, e un'altra che la voleva « di massa », nel senso che il termine poteva avere allora; tra un'arte « di diletto » (che è quanto voleva Leopardi, anche se, per lui, *diletto* si caricava di tanti valori e di tanti e tali compiti) e un'arte « di consumo », nella quale il lettore — il moderno lettore di massa: il « borghese », il « popolo » berchettiano — potesse trovare, accanto alla soddisfazione del suo senso estetico (che era, però, un senso estetico ben diverso da quello del lettore aristocratico di una volta!) la soddisfazione di altri suoi bisogni: sentimentali, morali, pratici, oltre, infine, alla soddisfazione del suo bisogno di nutrire l'immaginazione e il cuore: un'arte, direi con una formula, « di consumismo militante ».

Detto ancora con altre parole, il dibattito si svolgeva intorno a un punto essenziale: se allargare il concetto tradizionale di letteratura e di arte per comprendervi anche la nuova produzione romanzesca, o se mantenerlo ristretto quale era, trovando per quella produzione nuova altri concetti e altre denominazioni. Che è precisamente quello che sta accadendo oggi, tra chi, restando fermo a un concetto « borghese » dell'arte, cerca per l'arte « di massa » altre denominazioni, che la pongano in sott'ordine rispetto a quella (« paraletteratura », « infraletteratura », e via dicendo), e chi (come chi parla), prendendo atto dell'esistenza massiccia di una società di massa, vuole allargare le maglie del con-

---

V. Spinazzola, *La poesia romantico-risorgimentale* in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, VII, 1969, p. 961 e sgg.

cetto di arte, e comprendervi la « letteratura di massa », come già i romantici vi compresero la « letteratura borghese ».

Se si parte da questo punto di vista si capiscono meglio tante cose, soprattutto l'attenzione al lettore, da parte sia dei sociologi (Bianchetti sollecita addirittura a una « psicologia dei lettori »; Pecchio trova già il termine oggi corrente: « consumatori così chiamo i lettori ») [12] sia degli scrittori. E anche qui dò solo qualche esempio significativo, perché citare tutto sarebbe impossibile.

Ecco, per esempio, uno tra gli scrittori di grosso immediato successo: Massimo D'Azeglio. Rievocando più tardi nei *Miei ricordi* la nascita del suo primo fortunato romanzo, *La disfida di Barletta,* racconta che dipingendo il quadro omonimo aveva pensato a trarre dal soggetto anche un'opera letteraria, tanto più che il tema « aveva... il gran merito, o piuttosto la condizione *sine qua non* di tutto quanto ho fatto d'un po' significante, serviva al pensiero italiano ». E aggiunge: « Dunque raccontiamolo! — dissi — E come? un poema? Che poema? Prosa, prosa, parlare per essere capito per le vie e per le piazze, e non in Elicona! » [13].

Questo per la nascita del libro, cioè per le ragioni che avevano spinto a comporlo in *quel* modo, con *quella* poetica; ma ecco cosa dice poi del successo di esso: « dai giornali, dalla parte maschile della società, passò alla parte femminile; si dilatò per gli studi e dietro le quinte: fu il vademecum delle prime donne, dei tenori, l'ascosa gioia delle educande, presi domicilio fra il materazzo ed il saccone dei collegiali, degli accademisti militari, ecc. ecc. ». Che, se non sbaglio, è un passo importante per capire quale fosse il pubblico che si accostava allora ai romanzi; per lo meno quale fosse il pubblico che uno scrittore di romanzi immaginava di avere nel '32. E un decennio dopo un anonimo scriveva sulla « Rivista europea » che « il romanzo si trova e nella botteguccia del ciabattino e sopra il canapé del Gabinetto reale: il romanzo è la più popolare delle forme letterarie di quest'epoca » [14].

---

[12] Op. cit., p. 78.
[13] *I miei ricordi,* Torino, Einaudi, 1971, p. 354.
[14] *Romanzieri francesi contemporanei,* in « Rivista europea », aprile 1841, p. 7.

Il punto essenziale è che questo pubblico non era più composto esclusivamente o essenzialmente di « letterati », ma era fatto ora di persone estranee ai lavori, eppure ritenute degne che si scrivesse per loro senza perdere della propria dignità e — cosa più importante — senza derogare alla dignità dell'arte. Di un'arte si capisce, intesa in un senso tutto diverso da quello che aveva avuto prima, e caricata di altri compiti. Perciò un tema obbligato delle discussioni sul romanzo è la sua diffusione tra un pubblico di non letterati, del quale le donne siano una parte essenziale. Un tema che si intreccia — è tutt'uno! — con quello della possibile o necessaria utilità sociale del romanzo, e quindi del dovere dello scrittore di tener conto di quell'enorme pubblico potenziale che non si poteva trascurare, adattando a esso, alla conquista di esso, gli strumenti espressivi.

Il tema si affaccia — prima ancora che si parli di romanzo storico — nel « Conciliatore » e negli scritti dei suoi uomini. Già nel gennaio del '19 Silvio Pellico, recensendo sul « Conciliatore » un romanzo inglese, affermava che « non è meraviglia se le donne gustano sovra ogni altra la lettura de' romanzi, di quelli cioè dove la società è ritratta nel vero, e dove il cuore umano è analizzato con la più minuta esattezza »[15]. E nelle *Avventure letterarie di un giorno* — un testo essenziale della polemica romantica — Pietro Borsieri, sempre nel 1816, scriveva lucidamente che « mancando noi di romanzo, di teatro comico e di buoni giornali, manchiamo di tre parti integranti d'ogni buona letteratura, e di quelle precisamente che sono destinate ad educare e ingentilire la moltitudine ». E qualche anno dopo — nel '23, sempre prima, dunque, del fatidico '27! — Sansone Uzielli, conoscitore e traduttore di letterature straniere, metteva in relazione le diverse vicende della letteratura in Italia e in Francia con la condizione sociale delle donne (in « Antologia », dic. '23; marzo '24), e parlava anche lui, oltre che delle donne scrittrici e lettrici e della loro importanza, dell'importanza di « quella classe educata della società che sta intermedia tra letterati e volgo »: il « popolo » di Berchet definito con più sicura precisione sociologica e culturale. E — per chiudere l'esemplificazione, è proprio Manzoni, in un passo notevole del *Fermo e Lucia* (uno di quei passi di poetica e di polemica, lì tanto diffusi) a delineare — con la finezza di psicologia

---

[15] « *Il Conciliatore* », a cura di V. Branca, Le Monnier, II, 1953, p. 17.

e di parola che era sua — la figura della lettrice borghese del tempo: di quella almeno alla quale ci si rivolgeva e che si sperava di avere. « In generale — scriveva — elle [le signore] non conoscono la maniera dotta e ingegnosa di leggere per cavillare lo scrittore, ma si prestano più facilmente a ricevere le impressioni di verità, di bellezza, di benevolenza che uno scritto può fare; quando non vi trovino nulla di simile, chiudono il libro, lo ripongono senza gettarlo con rabbia, e non vi pensano più » [16]. Che è — se non sbaglio nemmeno questa volta — un altro testo essenziale per definire il lettore « nuovo » di quegli anni, non più letterato, e liberato perciò finalmente dai greci e dai latini, ma non ignorante, non aristocratico ma non rozzo, la « borghesia » emersa dalla rivoluzione francese e dalla sua involuzione, i ceti « moderati » che sarebbero stati i protagonisti attivi del Risorgimento.

E' naturale, allora, che pensando a questo loro pubblico gli scrittori di romanzi — di romanzi storici prima, storici e non storici dopo — elaborassero la loro poetica: un romanzo che, se si volesse giocare con le idee e le parole, si potrebbe definire ancora una volta con quella oraziana del mescolare l'utile al dolce. Solo che qui il *dolce*, il *dilettevole* come lo dicevano, doveva nascere non più dall'ammirazione per l'artista abile nel maneggiare e padroneggiare lo stile, ma dal susseguirsi di vicende capaci di interessare e di commuovere, dal fascino dell'esotico temporale, e quindi dai larghi affreschi storici, dall'invenzione di personaggi i cui affetti fossero capaci di muovere reazioni di simpatia o di sdegno, di compartecipazione patetica o di ribellione morale. E l'utile doveva essere l'educazione dell'intelletto e del cuore, e, soprattutto, l'educazione all'amore della Patria e del suo riscatto: il tutto — dovrebbe essere inutile aggiungerlo — nei termini delle strutture mentali, e quindi del gusto, e quindi delle esigenze di ogni genere di *quella* società borghese, in *quel* momento della sua storia, in *quel* preciso determinato paese che era l'Italia: anzi, una certa parte d'Italia.

Questa poetica molte volte era implicita o inconscia: lo scrittore l'applicava, perché era nell'aria, ma non ne aveva una coscienza sicura

---

[16] *Fermo e Lucia*, in A. Manzoni, *Tutte le opere*, a c. di Chiari-Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1959², vol. II, tomo III, p. 8.

e ragionata. Molte altre volte era conscia e ragionata, e anche qui mi limiterò a qualche esempio, intendendosi che è essa, questa poetica, a spiegare le strutture di quei libri, il loro particolare modo di essere *romanzi*. Non citerò Manzoni, che sarebbe troppo facile: basta rileggersi, almeno, le lettere che scrisse al suo Fauriel durante la composizione del romanzo.

Torniamo al D'Azeglio, proprio perché era un letterato particolare, di non grande cultura, e, in ultima analisi, non abituato troppo a riflettere sui problemi dell'arte. Ebbene: in quel passo che ho già ricordato, dopo aver detto del successo del suo libro, si domanda il perché e il valore di quel successo. « Si potrà dire che non è merito letterario, e qui si può avere ragione. Ma, dico io, a che servono le lettere? In certi paesi ed in certe epoche, a nulla o a far male. A che devono servire? A molto ed al bene. Dunque, un lavoro letterario, se anche val poco sotto l'aspetto artistico, può valere assai sotto un altro, purché serva ad uno scopo utile ». E continua: « io penso ad elettrizzare i caratteri [cioè: ad infiammare gli animi] ... e se ci riesco col romanzo storico, che mi importa se non va con le regole? Questa ragione nessuno l'intendeva e l'accettava più di Manzoni » [17]. Che è un modo sbrigativo e arruffato di riassumere le tesi dei romantici e del grande suocero; ma appunto per questo è significativo, perché lascia intendere per quali canali, in quali modi, attraverso quali semplificazioni e, qualche volta, deformazioni, le tesi di poetica elaborate dagli addetti ai lavori più esperti si facevano strada, divenivano patrimonio di molti, influivano sulla composizione e sulla lettura dei libri.

Assai diverso — più meditato, più « letterario » — un passo del Guerrazzi — questo — lo dirò con Sergio Romagnoli, « intellettuale organico della borghesia risorgimentale, o, per lo meno, della sua parte più avanzata, quella radicale-liberale » [18]. Scrivendo al Cantù — nel '68, tardi dunque per questo nostro discorso, ma con parole che sono il succo di tutto il suo pensiero — diceva: « Quanto alla durata delle mie [opere], io penso che le opere durino per bellezza estetica; ma

---

[17] Op. cit., p. 373.

[18] *F.D. Guerrazzi e il romanzo storico*, in AA.VV., *F.D. Guerrazzi nella storia politica e culturale del Risorgimento*, Firenze, Olschki, 1975, p. 91 sgg.; il passo citato a p. 105. Di S. Romagnoli si veda ancora l'ottimo saggio, *Il romanzo storico*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, cit., VIII, 1968, p. 5 sgg.

le mie troppo hanno in sé del politico, e però dureranno come opera un rimedio, finché dura la malattia; quando sorgerà il giorno della vera, della grande libertà, cesseranno, come il lume della lucerna sviene allo apparire del sole; ma pure dureranno più delle Vostre, perché le Vostre accennano un regresso, le mie un progresso »[19]. Che è, ancora una volta, il sacrificio, di cui parlava Berchet, del privato al pubblico, dell'estetico al pratico, con la malinconia ora, nel '68, di quel sacrificio, ma pure con l'orgoglio di averlo compiuto, e con la coscienza di ciò che esso aveva significato per il suo lavoro di scrittore.

Ecco, dunque, perché la polemica sul romanzo — in un primo momento sul « romanzo storico » — investì e coinvolse tanti aspetti essenziali della civiltà di quegli anni: fu dibattito di estetica e lo fu di poetica; ragionò del posto che il romanzo poteva avere nel concetto dell'arte, e del posto che gli spettava in una concezione civile e sociale dell'arte; analizzò il suo pubblico e i mezzi con cui conquistarselo, lo esaltò come il « genere » moderno per eccellenza o lo respinse dal regno incantato dell'« arte » in una zona inferiore di attività tutta pratica, anche se appunto per ciò, di largo successo.

Tutto ciò è vero, però non ci si può rendere conto di quelle teorie e di quella realtà del romanzo se non si tiene conto almeno di un altro fattore.

Il dibattito sul romanzo storico fu accompagnato e condizionato dalla traduzione, diffusione e discussione dei romanzi di Walter Scott e, più tardi, dalla conoscenza e discussione di altri scrittori stranieri di romanzi: soprattutto francesi; fu, dunque, un fatto di letteratura e di cultura che in Italia assunse caratteri particolari ma che si collegò a un dibattito assai più largo: europeo.

I più di quegli scrittori — lo Scott, Cooper, Hugo, la Sand, Sue — più tardi, nella seconda metà del secolo, furono « degradati » e trasferiti dalla zona dell'arte « alta » a quella dell'arte « di consumo »: considerati libri per signore o ragazzi, nati dall'acquiescenza dello scrittore ai gusti « inferiori » di un pubblico largo, analizzabili certo dal critico sociologico (al fine di costruire il quadro sociologico di quell'età) o

---

[19] Cit. da Romagnoli, p. 103.

dall'« analista del racconto » (al fine di costruire una teoria generale della letteratura a tutti i suoi livelli), ma non accoglibili nel pantheon dell'arte, non-arte.

Tutto ciò è un fatto, significativo per capire la cultura del secondo Ottocento e del Novecento fino ai nostri giorni, ma non aiuta certo — anzi devia — a capire la civiltà — letteraria e no — del primo Ottocento. Nella sua prefazione a una recente antologia delle letture erotiche un francese, Jean-Jacques Pauvert, scriveva: « Pour nous, le terme érotique est défini par sa valeur d'usage à l'époque du texte considéré » [20], che è, mi pare, il solo modo corretto di affrontare un testo o un fenomeno letterario: almeno, se si vuole capirlo nel suo significato e nel suo valore storico.

Orbene, il fatto è che *allora* Scott, Cooper, Hugo, Sue, Dumas, la Sand furono tradotti, letti, discussi, apprezzati, vilipesi, furono cioè un enorme clamoroso caso letterario, ma furono anche qualcosa di più: dei testi considerati « letterari », senza aggettivi, e non solo visti come modelli di analisi sociale o psicologica, messi alla pari, accanto a testi che noi consideriamo ancora oggi « letterari » al livello più alto.

Per Sue, ho dato in un altro mio scritto le prove [21]; aggiungo ora almeno un passo di Nievo: « L'analisi desolante di Onorato di Balzac, le crude antitesi di Eugenio Sue, gli effetti scenici di Victor Hugo, lo scapigliato socialismo di Felice Pyat. Anzi, se avete letto i romanzi di questi, non leggete quelli di Carcano — vi annoiereste. L'*Angiola Maria* dopo *I misteri di Parigi* — vi pare? » [22]. Per la Sand, basterà solo ricordare lo splendido articolo in inglese che le dedicò, nel '39, Giuseppe Mazzini [23]; e cito Mazzini proprio per il concetto così alto che egli aveva dell'attività letteraria, della sua moralità, della sua dignità: umana ed estetica.

Per Scott, il discorso è agevole, perché sulla sua diffusione in Italia disponiamo di un libro ampio e convincente [24], dove spigolare è facile. Ciò che più colpisce è che non solo lo Scott è presto un *best seller*,

---

[20] *Anthologie des lectures érotiques*, Paris, J.-C. Simoen.
[21] Mi riferisco a G. Petronio, *Letteratura di massa. Letteratura di consumo* cit.
[22] I. Nievo, *Ciance letterarie. Romanzi e drammi*, in *Tutte le opere narrative*, a c. di F. Portinari, Milano, Mursia, 1967; l'articolo è del '58).
[23] Ora in *Scritti editi ed inediti*, XXI, Imola, Galeati, 1915, p. 1 sgg.
[24] F. Ruggieri Punzo, *Walter Scott in Italia* (1821-1971), Bari, Adriatica Editrice, 1975.

tradotto, letto, accolto con favore da letterati e lettori comuni, pascolo favorito (al solito!) delle donne, ispiratore di illustratori, pittori, librettisti d'opera, centro di un vero e proprio « scottismo », ma che scrittori « seri » lo mettono senza esitare accanto a Goethe, Manzoni, Shakespeare. In Francia è Balzac, tanto per fare un nome solo, a considerarlo un grande scrittore: « Walter Scott, Mm. de Staël, Cooper, George Sand mi sembrano geni abbastanza felici », scrive nel saggio su Stendhal. In Italia sono Carrer, che lo paragona a Shakespeare e lo preferisce a Manzoni; Manzoni che ne tesse gli elogi che tutti sanno; Tommaseo, il quale celebrando il romanzo storico mette tutto in un fascio « le opere di Walter Scott, di Manzoni, di Cooper »: altro che libri per ragazzi, e, come scriveva Francesco Ambrosoli, altro che l'« ammaliatore delle nostre dame, il Walter Scott »! Il fatto è che Scott, come gli altri che ho elencati, ammaliavano sì le dame, ma conquistavano anche i letterati: nota la Ruggieri Punzo che la stessa « Biblioteca Italiana », la rivista dunque dello Zaiotti, la rivista del classicismo austriacante avverso per molte e sue buone ragioni al ricorso alla storia, da principio cercò di distruggere il mito di Scott, ma poi si limitò a rifiutare il genere a cui quei romanzi avevano dato origine, con riferimento specifico all'Italia[25]. Il che significa che dové cedere le armi, e rifiutare il « genere » ma senza coinvolgere nel rifiuto la felice eccezione di Scott.

Una presenza così entusiasmante in Italia di quei romanzieri stranieri è significativa per molte ragioni. Intanto, ha ragione Lukàcs: « Walter Scott — egli scrive — diventa un grande poeta epico dell'età eroica, dell'età in cui si sviluppa la vera poesia epica, nel senso di Vico e di Hegel »; ma lo diventa — oggettivamente e nella stima del pubblico — nel momento in cui ragioni di storia e di processo sociale inducono alla richiesta di *quel* genere di poesia; così come più tardi — vedremo — Balzac, la Sand, Sue diventano grandi scrittori epici della vita sociale nel momento in cui il processo storico matura negli scrittori e nei lettori l'esigenza e il gusto di una letteratura attenta al presente e all'analisi sociale di essa. Il che, allora, spiega la « degradazione » alla quale saranno sottoposti più tardi, nel secondo Ottocento. Scott, Hugo, Sue, la Sand sono « degradati » da scrittori d'arte a scrit-

[25] Op. cit., p. 53.

tori di consumo nel momento in cui ha luogo una rivoluzione dei fondamenti stessi della cultura (passaggio dalla civiltà borghese-romantica a quella borghese-positivistica), e in cui lo sviluppo del corso sociale e di quello politico (in Italia, quel fatto determinante che è il raggiungimento dell'unità nazionale) pongono nuovi problemi affidando all'arte il compito di un'analisi « scientifica » della realtà sociale. Allora, naturalmente, il romanzo storico o, in genere, il romanzo primo-ottocentesco non appare più uno strumento utile, e si va alla ricerca di altri strumenti. Analizzando la posizione del Tenca, della « Rivista europea » e del « Crepuscolo » su quest'argomento (degli ultimi anni Quaranta e dei Cinquanta, dunque) una studiosa della letteratura sociale in Italia, Marinella Colummi Camerino, ha osservato felicemente che allora il « genere storico » si rivelò « incapace di un'effettiva penetrazione nello spessore sociale del processo storico », e il romanzo parve (come poi a Camillo De Meis, al Capuana, al Verga) « la sola forma in grado di garantire un'interpretazione globale della realtà, fondata storicamente »: il « romanzo » sì, ma non più quello « storico »[26].

Mutarono allora le tavole dei valori, e quei romanzieri scesero al piano inferiore, della « letteratura di consumo », e altri presero il loro posto di « ammaliatori delle dame » e, nello stesso tempo, ispiratori dei nostri romanzieri; ma intanto, in quei decenni, fra gli anni Venti e i Cinquanta, essi furono in trono, sicché non si può scrivere la storia della nostra narrativa se non si tiene conto di quel successo e di quella stima, e non si mette in relazione la curva evolutiva di essa con la curva evolutiva del narrare in Francia e in Inghilterra.

Il romanzo storico — ho detto — fu per qualche tempo un genere multiforme e plurivalente, che dentro il suo involucro « storico » comprese e nascose molti altri interessi: vivi già, ma non tanto ancora da premere con forza alla coscienza di scrittori e lettori.

Questo vuol dire che i « romanzi storici », cioè quelli che si presentarono come tali dagli anni Venti agli anni Cinquanta, non sono proprio tutta la stessa cosa, e che in essi i due elementi essenziali (la storia e l'inven-

---

[26] M. Colummi Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, Napoli, Lignori, 1975, p. 94 e 211.

zione, come aveva detto Manzoni) furono, di libro in libro, dosati diversamente. E che presto, *all'interno stesso del romanzo storico,* cominciarono ad affacciarsi altri « sottogeneri » nuovi, dapprima chiusi in quell'involucro, poi, a mano a mano, autonomi, come balzando fuori, ognuno per suo conto, da quel guscio comune. Il discorso sul romanzo storico perciò — quel discorso che qui, ovviamente, non posso fare — comporterebbe, come tutti i discorsi di questo genere, due operazioni diverse, e in apparenza contrarie, anche se, invece, complementari: la costruzione per induzione di un « modello » (astratto, onnicomprensivo e perciò generico) di « romanzo storico », la descrizione tipologica del « genere » nella sua realtà effettuale: nella varietà delle forme che il « modello » assunse in concreto, nelle singole opere.

Un discorso di questo genere non lo tenterò nemmeno, perché non è compito mio; a me basterà accennare, con qualche esempio opportuno, a quella polimorfia del romanzo storico, e far vedere come in esso siano in germe più varietà, che a poco a poco si sviluppano da esso, per porglisi accanto prima, contrapporglisi dopo. Paride Zaiotti, per esempio, nella sua polemica contro il romanzo storico, cercò di teorizzare un « romanzo descrittivo », identificato proprio nei *Promessi sposi*[27]. Al di là della liceità o no dell'operazione, sta il fatto che egli isolava così nei *Promessi sposi* un nucleo romanzesco autonomo, indipendente dalle parti storiche, proprio come avrebbe fatto poi, nel Novecento, tanta critica « crociana », teorizzando un « romanzo descrittivo » con solo una patina lieve, e allotria, di storia. Tutta diversa la teoria e la pratica del Manzoni (del Manzoni, intendo, progettatore e autore dei *Promessi sposi,* non di quello del saggio posteriore), il quale invece aspirava a scrivere, e difatto scriveva!, un romanzo nel quale storia e invenzione dovevano equilibrarsi armonicamente, e quindi la « piccola storia », la « storia democratica », come avrebbero detto presto, doveva avere un suo sviluppo sì, ma non autonomo, bensì interno al racconto della « grande storia ».

Diversa ancora l'aspirazione e la pratica, del Guerrazzi, il quale teorizzava, e praticava, un « romanzo panteista », cioè aperto a tutti gli aspetti della vita e dell'uomo, di minore dignità forse ma non di minor

---

[27] *Del romanzo in generale, ed anche dei « Promessi sposi »,* in « Biblioteca Italiana », 141-142, Sett.-Ott. 1827.

respiro del poema epico, poema epico dei nostri giorni, come diceva anche il Gioberti [28]. E c'era anche chi, come il Mazzini per esempio, andava ancora più in là del Guerrazzi, a cui rimproverava la parte eccessiva, a suo parere, data agli episodi « d'invenzione » a scapito del rilievo dato ai personaggi « storici » e « maggiori », ipotizzando invece un romanzo-poema nel quale campeggiasse solo la città di Firenze con il suo assedio e la sua caduta gloriosa [29].

Ma c'era anche chi, come il Tommaseo, teorizzava e tentava la « storia domestica », cioè un racconto più che un vero e proprio romanzo (un « romanzo breve » diremmo noi oggi), « storico » sì perché imperniato su fatti e personaggi del passato, ma fondato tutto, però, sulla « piccola storia »: su storie di personaggi e avventure minori, tali, quindi che l'attenzione dello scrittore e del lettore andasse più agli affetti che alle vicende [30]. E lo stesso Tommaseo scriveva nel '40 quel *Fede e Bellezza* che suscitò tante discussioni, e che fu il primo esempio di un romanzo psicologico moderno, anticipando tanti modi narrativi e tante teorizzazioni degli anni seguenti.

Sono esempi, questi, della varietà di atteggiamenti e di forme assunte dal romanzo in Italia già nei decenni « del romanzo storico »: una varietà, ripeto ancora una volta, come nascosta o rinchiusa nel guscio dello schema « romanzo storico », per ragioni che erano non solo di letteratura ma di società e di storia. Se da noi il romanticismo sociale (cioè l'avvertimento delle contraddizioni e degli squilibri della società moderna) comincia più tardi che altrove (in Inghilterra e in Francia), ciò è perché il nostro processo storico-sociale è ritardato rispetto a quei paesi, sicché ancora negli anni Quaranta « porro unum necessarium », sola massima esigenza, poteva parere l'unità nazionale. Ne deriva che per molto tempo — userò il linguaggio di Lukàcs — l'« eroe positivo » ha la meglio sull'« eroe problematico », e la celebrazione epica del passato, anche se tragico, prevale sull'analisi del presente.

---

[28] F.D. Guerrazzi, *Discorso a modo di proemio sopra le condizioni della odierna letteratura in Italia*, premesso alla *Battaglia di Benevento*, ed. 1841; V. Gioberti, *Del Bello*, Firenze, Ducci, 1875², p. 229.

[29] *Frammento di lettera sull'« Assedio di Firenze »*, ora in op. cit., IV, p. 343 sgg.; l'art. è del 1840.

[30] Cfr. la recensione al romanzo *Gertrude* della Hortense Allart de Thérase, in « Antologia », sett. 1828.

Ma con il tempo — per lo sviluppo storico-sociale da una parte, per l'esempio delle letterature straniere dall'altra — l'interesse per il presente comincia a prevalere su quello per il passato, l'attenzione al sociale su quella al politico, le contraddizioni e le aporie della organizzazione boghese (del primo incipiente industrialismo, almeno in certe regioni) cominciano a diventare l'oggetto primo dello scrittore. Così dagli inizi degli anni Quaranta a tutti gli anni Sessanta — prima, intendo dire, che vengano il positivismo, Zola, le tesi sul romanzo naturalista — si continua a scrivere e a leggere romanzi storici (certi romanzi di Guerrazzi, D'Azeglio, Cantù, continuano ad avere un'edizione all'anno, in media), ma cominciano a scriversi anche tanti altri romanzi di altro genere, e, che è più significativo, si comincia a teorizzare la morte del romanzo storico. Non più, dunque, la sua « illegittimità », che è un'altra cosa, ma la sua morte, cioè la sua incompatibilità con la società moderna e con i suoi problemi.

Giulio Carcano allora teorizza la poetica della famiglia e del popolo; Antonio Ranieri scrive, già nel '39 (ma era stato in Inghilterra, conosceva Dickens!) il nostro primo romanzo sociale; Cesare Correnti invita alla « letteratura rusticale », che tanta fortuna avrebbe avuta con i veristi; Tenca e altri (soprattutto l'autore anonimo di un notevolissimo saggio *Del romanzo in Italia,* di attribuzione contrastata, « Il Crepuscolo », agosto-ottobre 1853), pur riconoscendo i grandi meriti della prima scuola romantica, ne denunciano l'imbozzolarsi in una nuova « arcadia romantica », come avrebbe detto De Sanctis, e auspicano un nuovo romanzo modernamente sociale: « Il vero lo costringe a uscire da questo vuoto artificiale costruito intorno a' suoi personaggi: il vero gli addita l'uomo che vive in mezzo alla società ristretto nel suo libero slancio da obblighi morali e sociali d'ogni maniera, e lo chiama a rappresentarcelo in questo nuovo suo stato... Un passo ancora e il romanzo trovasi in mezzo alla società, un passo ancora e dalla uniforme generalità delle pitture casalinghe trovasi in mezzo all'agitato rigoglio della sociale esistenza ». E', viene voglia di dire, il manifesto del « romanzo sociale », o meglio, alla Lukàcs, dell'eroe problematico.

Qualche anno ancora, e nel '57 Rovani, nel *Preludio* ai *Cento anni,* celebrando il romanzo, avrebbe potuto elencare tante e tante sue varietà: « sia storico, sia contemporaneo, sia di costume, sia morale, sia industriale, sia marittimo, sia dell'alta, sia della bassa società, sia di-

dascalico, sia psicologico », dicendole tutte varietà o ramificazioni « del gran ceppo del vetusto romanzo cavalleresco ». Cioè: Rovani è già tutto « proteso verso il verismo e le nuove teorie del romanzo », studia una società che è quella ipotizzata da Balzac, ma ha bisogno ancora di proiettarla nel passato, chiudendola ancora nella forma ormai vuota del romanzo storico [31]. Qualche anno ancora e Igino Tarchetti avrebbe potuto premettere al suo *Paolina* (1865) quella dedica che è già al di là della prefazione di Verga a *Eva*, è già Zola: « Alla santa memoria/ di Celestina Dolci operaia/ prostituitasi per fame/ e morta/ in una soffitta della via di S. Cristina/ l'11 gennaio 1863 ». Il romanzo storico è ormai un ricordo lontano, e, quale che sia stato una volta il suo significato, non può essere ora che una spoglia morta: letteratura di consumo per i giovani e il « popolo ».

Non è compito mio analizzare i romanzi catanesi di Verga. E' lavoro, questo, riservato ad altri amici e colleghi, più esperti di me in cose catanesi e siciliane, e più in grado, perciò, di cogliere i rapporti fra quei primi tentativi di Verga e le sue letture e i suoi studi, rendendosi e rendendo conto del perché di certe scelte: di genere, di argomento, di stile.

Purtroppo, noi non siamo in grado, ancora oggi, di tracciare per Verga una storia sicura della sua formazione, così come possiamo fare per Leopardi o Manzoni; non sappiamo nemmeno — per come si sono conservate finora le sue carte — se ci siano o no i documenti necessari a ricostruire quella storia. Abbiamo solo alcuni poveri dati, che possiamo combinare fra loro e far « parlare » quanto più è possibile: la conoscenza certa di Dumas; la stima per Dumas; per Mistral, per Guerrazzi, ai quali inviò con dedica i *Carbonari della montagna;* la lettura, anzi lo studio, delle opere del Castorina e dell'Abate, cioè della « letteratura catanese » di allora; la conoscenza, negli anni tra i *Carbonari della montagna* e *Sulle lagume,* di Tommaseo, Carcano, Ravizza, Nievo: in complesso, letture « provinciali », ha detto giustamente Ragonese. Al che bisogna aggiungere il melodramma: Bellini, Verdi; al-

---

[31] G. Mariani, *Storia della Scapigliatura,* Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, p. 113.

meno, senza dubbio, l'*Ernani*, la *Traviata*, il *Trovatore*. Ma il melodramma era, allora, una grande lettura popolare.

Però, se — al di là di questi dati, e di quelli che forse, leggendo più attentamente, si potrebbero spigolare — consideriamo il dato primo, la scelta del genere « romanzo storico », e di quel tipo di romanzo storico, possiamo già dire che, per come è condotta, essa denota già un'arretratezza culturale tipicamente provinciale. Verga sceglie il « romanzo storico » ignorando, senza dubbio, il dibattito teorico degli anni Quaranta e Cinquanta: quel dibattito che, mettendone in luce l'inadeguatezza all'analisi della società moderna, implicitamente lo degradava a « letteratura di consumo », adatto ormai all'appendice. E ignora, certo, le ragioni con le quali Rovani aveva giustificato la sua ripresa del romanzo storico, e il tentativo di Nievo di un racconto che, cominciando nel passato, arrivasse al presente. L'arretratezza culturale di oggi — dei *Carbonari della montagna* — Verga la metterà in luce lui stesso, domani, con il *Mastro don Gesualdo*, che, in un certo senso, è anch'esso un romanzo storico, se radica gl'inizi del racconto negli anni Venti; ma di quale diversa complessa storicità!

Un discorso analogo si potrebbe tentare per *Sulle lagune*, dove, certo, alla Nievo, l'elemento storico si intreccia con quello intimo; ma anch'esso è provinciale rispetto alla produzione contemporanea « continentale », ed è arretrato rispetto alla dedica, che ho citata, di un Tarchetti. Non è, si capisce, questione di ingegno o di doti, ché Verga ne aveva più di tanti altri, e lo mostrò presto; è questione di cultura, e cultura significa anche possesso degli strumenti moderni, possibilità di individuare i problemi dell'oggi e di analizzarli con i mezzi più adatti. Infatti: basterà che Verga, subito dopo, si affacci a Firenze, e poi vi si stabilisca, perché cambi registro: i romanzi degli anni seguenti — quelli che precedono la sua adesione al naturalismo — potranno essere incerti, deboli, sbagliati: non importa, sono ormai (ed è ciò che mi interessa in questo mio discorso) all'unisono con la cultura del tempo; sono, se si vuole, letteratura di consumo o di intrattenimento più che letteratura « alta », ma sono però « moderni », « italiani », « europei », non più « catanesi ».

Il che, naturalmente, non esime dal compito di studiare anche, più e meglio di come non si sia fatto finora, quei romanzi catanesi. A ricostruire il punto di partenza del Verga, inquadrandolo nel panorama

culturale italiano, e a cogliervi, se vi si riesce, i primi propositi e le prime ambizioni dello scrittore: che cosa pensava egli allora dei compiti di uno scrittore, per che pubblico pensava di scrivere, che « messaggio » voleva trasmettere, e in che tono [32].

[32] Segno qui, doverosamente, qualche altro libro a cui debbo suggerimenti o conforto alle mie tesi: C. Brun, *Le roman social en France au XIX siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 (Parigi, 1910); A. Leone De Castris, *La polemica sul romanzo storico*, Bari, Cressati, 1959; G. Baldi, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1967; F. Portinari, *Le parabole del reale*, Torino, Einaudi, 1976; U. Carpi, *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento*, Bari, De Donato, 1974; U. Carpi, *Il poeta e la politica*, Napoli, Liguori, 1978.

PAOLO MARIO SIPALA

IL DIBATTITO CRITICO SUL PRIMO VERGA

Nella storia della critica (come nella storia dei vulcani) a periodi di stasi o di lenta incubazione dei fenomeni, succedono fasi di accensione e di esplosione. Allora l'esercizio della critica non è un'operazione appartata in cui lo studioso si misura con il suo autore, in un « tête à tête » di abbandono o di antagonismo; ma un fatto collettivo, un confronto o scontro a più voci, un dibattito appunto. E ricostruirne la vicenda, intendere la storia della critica come dibattito storico è immergersi (o impigliarsi, senza pretese di oggettività) in una dimensione multilaterale, cercarne le linee di frattura o di intersezione.

Sul Verga dei romanzi catanesi, il dibattito critico è andato a passi tardi e lenti e si è sviluppato soltanto negli ultimi trent'anni, inceppato, com'era, da due ordini di fattori simultanei: il « gusto » della critica estetica che emarginava le opere « brutte » e l'inaccessibilità o l'ardua disponibilità dei testi: il manoscritto inedito di *Amore e Patria*, l'edizione catanese (1861-62) dei *Carbonari della montagna* che l'autore dichiarava « esaurita nei secoli dei secoli per non parlarne più »[1] e il terzo romanzo, *Sulle lagune*, nelle appendici del quotidiano fiorentino « La nuova Europa » (1862 e 1863) dove, annotava trionfalmente Luigi Russo, « *gli* era avvenuto di pescarlo »[2]. Nella stessa nota elogiava un giovane, Gaetano Ragonese che — fatto eccezionale — aveva avuto diretta conoscenza del romanzo e in un saggio del '31 aveva fatto « osservazioni intelligenti in proposito ». Per il Croce (1903) « il primo ro-

---

[1] Cfr. L. Perroni, *Prima giovinezza del Verga. Ricordi di D'Artagnan*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, p. II, Roma, Biblioteca edit., 1934, p. 94.

[2] L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1959[6], p. 34. La nota riportata è datata 1933.

manzo del Verga era *Una peccatrice*, pubblicato nel 1866 »[3], per il Momigliano l'arte verghiana cominciava con *Eva* (1875)[4].

In generale — come osserva il Seroni — « la storia della "fortuna" del Verga può farsi iniziare dagli anni 1869-71 durante i quali lo scrittore siciliano soggiornò a Firenze »[5]; e non sembri eccessivo dire con Giorgio Santangelo che « la storia della critica verghiana è fondamentalmente storia della critica intorno alle due massime opere dello scrittore siciliano »[6].

A parte le osservazioni del Russo sul foscolismo e sul byronismo dei *Carbonari* e sul passaggio alla cronaca contemporanea con *Sulle lagune*, l'interesse per le prime prove di Giovanni Verga emerge, come fatto specifico, per merito di chi — come Federico De Roberto — poteva avere accesso all'intimità dello scrittore ed intenzione di farsene biografo e sentire, insieme, come scrittore egli stesso, un culto, di matrice veristica, per i documenti umani o letterari di un'esistenza ormai al culmine (e al termine) di un itinerario di cui — naturalisticamente — si potevano rintracciare i precedenti. Il punto di vista di De Roberto è l'individuazione del livello da cui lo scrittore prese le mosse, per misurarne l'altezza dell'ascesa e, nello stesso tempo, la ricerca dei « primi bagliori del precocissimo genio ». Una esigenza lo spinge a rilevare in *Amore e Patria*, ad esempio, l'inverosimiglianza dell'invenzione, l'ingenuità della psicologia, gli errori della forma; l'altra a scoprire, qua e là, astuzie di artista esperto e una diligenza scrupolosa nella descrizione di ambienti e figure. Difetti quelli perdonabili *rispetto all'età*, qualità queste straordinarie, *rispetto all'età:* il dato biologico, la misura cronologica sono criteri fondamentali per la valutazione derobertiana. Nè manca — sebbene l'approfondimento sia rinviato ad altro luogo — la considerazione del *milieu* della formazione scolastica verghiana, utile pure a calcolare lo sforzo di liberazione dai « cattivi esempi » di Antonino Abate e dalla « tremenda influenza » di Domenico Castorina[7].

---

[3] Ora in *Letteratura della nuova Italia*, III, Bari, Laterza, 1964⁶, p. 5.
[4] A. Momigliano, *Giovanni Verga narratore* (*consensi e dissensi*), Palermo, Priulla, 1923, p. 7.
[5] A. Seroni (a cura di) *Verga*, Palermo, Palumbo, 1960, p. 5.
[6] G. Santangelo, *Storia della critica verghiana*, Firenze, La nuova Italia, 1967², p. 4.
[7] Gli articoli dello scrittore (a cui si fa riferimento anche in seguito) apparsi tra il 1920 e il 1922, sono raccolti in F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi*

Il De Roberto fornisce ancora uno strumento di valutazione sincronica, registrando gli atti della protocritica verghiana (le recensioni ai *Carbonari della montagna* apparse sulla « Nuova Europa », su « Il Lombardo », sulla « Rivista italiana » nel corso del 1862), cioè i segni dell'accoglienza dei contemporanei, che fu non ostile sul piano del gusto e del riconoscimento di una funzione etico-politica dell'opera, ma piena di riserve sull'impurità della lingua e sul disordine dell'intreccio. Se da queste recensioni ad un'opera prima (tale era per il pubblico *I Carbonari*) veniva una certa apertura di credito per il giovane scrittore, la risposta finale del De Roberto è che dai romanzi catanesi « non è possibile antivedere le altitudini alle quali l'artista sarebbe pervenuto col tempo ».

La continuità biologica dunque non regge e, a dispetto della natura, l'arte « facit saltus »?

Il punto di vista derobertiano è ripreso da Lina Perroni. Anche questa studiosa, che per circostanze fortuite si trova nella possibilità privilegiata ed esclusiva di consultare ed utilizzare l'ingente materiale di Casa Verga, affronta il tema della *prima giovinezza* dello scrittore e ne riporta le pagine che, con criterio personale, ritiene « più caratteristiche » e « quelle che offrivano maggiori addentellati con i libri della maturità »[8]. Si tratta in sostanza di una lettura, anch'essa *à rebours* e di un commento intertestuale, non privo di osservazioni pertinenti ed arricchito da citazioni di lettere inedite.

Secondo un suo giudizio d'insieme non esiste una formula che aderisca con precisione ai tre romanzi. Vi sono derivazioni letterarie, non soltanto della scuola dell'Abate; e la Perroni aggiunge due punti di riferimento, Manzoni e Foscolo. « Miseria e rassegnazione » è il titolo di un capitolo di *Amore e Patria,* titolo manzoniano; in più sarebbe nel Verga un « tremito di accoramento » che lo distanzia dal romanziere lombardo quando scrive che le « virtù praticate negli abituri sono più eroiche di quelle sfoggiate sotto volte dorate ». Il pessimismo foscoliano, poi, si sfoga o trova sollievo nell'azione (e potrebbe essere questo, ci pare, uno dei segni dell'appartenenza della produzione catanese del Verga alla « scuola democratica » di Mazzini e Guerrazzi). Nel gio-

---

verghiani a c. di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964.

[8] L. Perroni, op. cit., pp. 1-148.

vane autore, comunque, è presente una spinta realistica che non si fonde con quella romantica, ma costituisce un presagio della futura grande arte regionale per la capacità di dare lo stile del parlato nelle voci degli umili e di « colorire il pensiero e la vita delle proprie creature della vita della loro terra e del loro tempo »[9].

Su questa linea di tendenza si collocano le principali tesi della Perroni e contro di essa si riversano le obiezioni del polemico Giacomo Debenedetti, quando nel 1951-52 dedica le lezioni messinesi ai primi romanzi verghiani[10] e respinge sistematicamente l'esemplificazione delle « anticipazioni amorfe »: nella rappresentazione degli umili c'è umanitarismo demagogico, ma proprio quello da cui Verga maturo sfuggirà; gli espedienti della preparazione e sospensione dell'azione sono vecchi quanto la narrativa stessa; il distacco di Corrado il carbonaro dalla madre (che anche ad Ermanno Scuderi, nel '50, era parso una prefigurazione del distacco di 'Ntoni Malavoglia)[11] è solo « conformismo filiale ».

Se De Roberto aveva cercato nel giovane Verga l'adulto e non l'aveva trovato, se Lina Perroni credeva di averne trovato varie tracce, Debenedetti ribalta il quesito e ritiene « più proficuo cercare perchè Verga non ci sia ». E non c'è perchè egli inizia a scrivere non per necessità, ma per volontà di affermazione dell'io (è ipotizzato, ma non dimostrato, un rapporto parallelo con la volontà di affermazione e di rivalsa che muove Corrado il bastardo a divenire Gran Maestro della Carboneria). Non c'è perchè gli manca la capacità di costruire un intreccio ed egli si limita ad adoperare i meccanismi della trazione narrativa, con larghe concessioni alla tecnica e alla scenografia del melodramma (come aveva visto anche la Perroni). Il nodo più suggestivo del discorso di Debenedetti è nell'immaginazione del processo giovanile dello scrittore come un blocco progressivo di tutte le strade che non conducano ai *Malavoglia*: « egli è stato costretto a creare i capolavori quando si è trovato con le spalle al muro », cioè quando avrebbe sperimentato e bruciato tutte le altre e diverse possibilità di invenzione e di linguaggio. In sostanza, se intendiamo bene il pensiero del

---

[9] Ivi, p. 42.

[10] G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976. Per i giudizi citati, in particolare, pp. 51-86.

[11] E. Scuderi, *Verga*, Catania, Camene, 1950, pp. 37-38.

critico, la grande arte verghiana non cresce sul corpo dell'opera precedente, ma sulla distruzione, sul ripudio radicale, sulla cenere di quella.

In questa fase del dibattito critico, si colloca il bilancio del Mariani che, nell'ambito di una monografia (apparsa nel '56) e quindi senza condizionamenti di ricerche settoriali, segnala la presenza nel primissimo Verga di « tutto il formulario della sentimentaleggiante e macabra letteratura ottocentesca » e soltanto in *Sulle lagune* « una solida base realistica in omaggio a quel realismo storico che era precipua esigenza della poetica romantica » [12].

Ancora più lontano dal clima del dopoguerra, nel '58, superate definitivamente le preclusioni verso la non poesia, Carmelo Musumarra riprende su un piano organico di storia della cultura, la ricerca del De Roberto là dove era stata sospesa: « Non è il luogo di vedere — aveva scritto l'autore dei *Vicerè* quali e quanti di questi effetti (proprii dello estremo e boccheggiante romanticismo) il giovanetto autore derivò dal Castorina, dall'Abate, dagli scrittori francesi » [13]. Proprio alla scoperta di questi effetti muove il Musumarra; e calandosi nella miniera abbandonata della cultura provinciale in Sicilia tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, resta affascinato dalla ricchezza del materiale ritrovato; indugia ad inventariarlo e a descriverlo, puntando sulla tesi che Verga (e Capuana e Rapisardi e De Roberto) « prima che dalle correnti straniere francesi o russe, hanno appreso dal loro stesso ambiente e dalla tradizione della cultura locale i principi della loro poetica » [14]. In particolare, la narrativa catanese dell'epoca risulta quasi sempre legata alla terra, alla cultura, alle tradizioni locali. Il Castorina volle uscirne con un « volo d'Icaro », aveva detto De Roberto; cioè trapiantandosi nel continente; ma il mondo, da pesce vorace ch'egli è (avrebbe aggiunto il saggio di Aci Trezza) se lo ingoiò. Salvatore Brancaleone, invece, resterebbe come il più tipico scrittore preverghiano; sente il tema sociale, rappresenta l'ambiente degli umili, trascrive il linguaggio dei popolani. Negli strati intermedi del suo scavo, il Musumarra trova le fonti letterarie di *Amore e Patria* (Lionardo Vigo, Benedetto

---

[12] G. Mariani, *Giovanni Verga* in AA.VV., *Letteratura italiana. I Maggiori*, II, Milano, Marzorati, 1972 (rist.), pp. 1206-1207.

[13] F. De Roberto, op. cit., p. 100.

[14] C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, Giannotta, 1971², p. 29.

Guglielmini, oltre i citati Castorina e Brancaleone), dalle quali lo scrittore giovanetto deriva la sicilianità reale del paesaggio geografico e della realtà sociale della sua presunta America, nonchè una frequente rispondenza di situazioni. Nei *Carbonari* si avverte un desiderio di concretezza; in *Sulle lagune*, pur tra scene melodrammatiche, si apre un varco al dramma intimo.

In complesso la risposta di Carmelo Musumarra al quesito del De Roberto (di cui egli stesso intanto raccoglieva e rilanciava gli scritti su Verga) è ferma ed esplicita: « l'influsso dell'ambiente letterario catanese non fu deleterio per lo scrittore » perchè lo orientò verso una direzione precisa: la sensibilità alla questione sociale. Recepita, quindi, dalla storia della critica la connotazione del mondo verghiano come rappresentazione della « povera gente », lo studioso ne mostrava le fondamenta nell'area catanese del primo Ottocento [15].

Il problema delle fonti è ripreso da Gaetano Ragonese nel '73. Mentre nel Musumarra esso era risolto secondo una linea continua, secondo un'indicazione omogenea nella direzione dianzi citata (la questione sociale), il Ragonese imposta una ricerca policentrica. Conferma l'influenza del Castorina e del Brancaleone (anche se i « modi narrativi dei *Carbonari* sono sostanzialmente diversi da quelli del Brancaleone nello stesso *Antonio Gusio* che lo scrittore ha tenuto presente » [16]); ma sviluppa molto e parallelamente i rapporti con la tradizione sentimentale e stilistica dei manzoniani, del Grossi, del D'Azeglio e soprattutto del Guerrazzi, altro autore privilegiato negli interessi del critico. Su tali posizioni (anche se il romanzo storico ormai declinava) il Verga si attardava « con acerba appassionatezza » [17]. Inoltre il Ragonese sottolinea nell'abbandono di questi schemi e nel passaggio a *Sulle lagune* un gusto più scaltrito per il romanzo d'appendice e per i moduli della librettistica melodrammatica, una prevalenza del tema amoroso sul politico (antico rilievo del Russo) e la cura di un realismo esatto [18].

[15] Ivi, pp. 146-171.

[16] G. Ragonese, *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, Roma, Bulzoni, 1977², p. 330.

[17] Ivi, p. 305.

[18] In una recensione al saggio del Ragonese, V. Titone osserva: « Certo chi legge questi primi romanzi, che anche noi chiamiamo incunaboli, deve essere disponibile a non volere a tutti i costi vedere il Verga più grande e soprattutto de *I Malavoglia*. E' chiaro che nella sua prima narrativa domina quanto è da dirsi romanzesco, ancora ben evidente nei romanzi giovanili e che riappare nel Verga maturo, tanto da ritrovarsi in *Mastro don Gesualdo* e in altri lavori pre-

Negli anni Settanta, comunque, il dibattito si fa più serrato sia perchè nuovi interessi metodologici sollecitano allo studio delle strutture formali là dove sono maggiormente in risalto come nel romanzo storico e nel romanzo d'appendice, sia perchè la tenace polemica sulla « cattività verghiana » riaccende la curiosità per quei testi, conosciuti generalmente attraverso i frammenti offerti dalla Perroni e attraverso i riassunti forniti dal Frasca e dal Cremasco e dalla rapida lettura che Inisero Cremaschi compie di *Amore e Patria* (forse sulle bozze dell'edizione preparata da Vito Perroni per Mondadori e mai pubblicata) considerando anche questa esercitazione adolescenziale un « illuminante punto di partenza » [19].

Sul primo versante si pone Gian Paolo Biasin il quale, sulla scorta delle indicazioni generali storiche e teoriche di Angela Bianchini e di Umberto Eco, esamina *Sulle lagune* nella sua specificità di romanzo d'appendice con riguardo alle scansioni di alcune singole puntate (furono 22) dove si fa più evidente il meccanismo della *suspence* tra interruzione della trama e attrazione della ripresa (ad esempio la cesura tra la terza e la quarta puntata cade nel momento in cui si apprende che l'eroina è malata: si saprà all'inizio della successiva che si avvia alla guarigione) [20].

Si potrebbe aggiungere che lo scrittore era tanto consapevole della tecnica appendicistica che, nel settembre 1886, in occasione della pubblicazione a puntate sulla « Nuova antologia » di un romanzo che non era stato concepito per tale destinazione, il *Mastro don Gesualdo*, scriveva al direttore, Francesco Protonotari: « nel rimaneggiare il M.O. (*manoscritto*) adesso sto cercando di dividere i capitoli in modo soddisfacente pel lettore dell'*Antologia* e chiudere ciascuna puntata senza

---

cedenti e successivi al *Mastro*. (*Incunaboli verghiani*, in « Critica letteraria », 4, 1977, p. 784. F. Nicolosi, sulla scia del Musumarra per quanto riguarda il censimento delle fonti, giudica « nettamente sbagliato » *I Carbonari* e riscontra in *Sulle lagune* mancanza di stile e di linguaggio (*Il realismo nelle opere giovanili di Giovanni Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, 1960, pp. 11-13).

[19] L. Frasca, *Divagazioni verghiane*, Vittoria, Astolfo, 1953; E. Cremasco, « *Sulle lagune* » - *Romanzo quasi inedito di Giovanni Verga* in « Narrativa », 3, settembre 1960, pp. 118-127; I. Cremaschi, *L'inedito « Amore e Patria »*, in « Galleria », gennaio-aprile 1965, pp. 128-132.

[20] G.P. Biasin, *Il romanzo « Sulle lagune » del giovane Verga*, in « Rassegna della letteratura italiana », 1970, 2-3, pp. 394-416.

lasciarlo troppo in asso, e al punto giusto per l'interesse del racconto »[21].

In *Sulle lagune* la tecnica della *suspence* era spinta al punto che il finale stesso del romanzo resta ambiguo, indefinito, non concluso: i due innamorati, decisi a morire insieme, si amano appassionatamente nella gondola. Ma nel momento in cui lei sta per gettarsi tra le onde, l'eroe l'arresta gridandole: « E' tanto bello l'amore... Finchè c'è amore c'è vita... e finchè c'è vita c'è speranza... ». Periranno o si salveranno i due giovani? L'opera rimane aperta. Aurelio Navarria aveva suggerito tre ipotesi di spiegazione: suggestione della misteriosa scomparsa in mare di Ippolito Nievo nel '61; intenzione di riprendere in altro racconto la vicenda; proposito di sensibilizzazione patriottica, avvolgendo nel mistero la fine dei due innamorati[22]. Il Biasin considera quell'ambiguità sintomo di una più grande ambiguità dello scrittore, al bivio tra fiducia nella vita e fatalismo pessimistico[23].

Il saggio del Biasin, che nelle valutazioni si aggancia alle scarne indicazioni del Russo, scavalca o considera esaurito il problema delle fonti letterarie, privilegiato dai critici siciliani e lascia ancora in ombra il tema delle fonti storiche che quelli avevano sottovalutato forse perchè considerate estranee alla sfera regionale dell'educazione letteraria verghiana.

Sull'altro versante, quello dei testi, dopo un intervento di Gian Paolo Marchi[24] e uno studio preparatorio di Giovanni Niccolai[25], mentre resta ancora vana l'attesa del primo volume dell'Opera omnia ripetutamente annunciato dai Perroni, qualcosa si muove con la ristampa in volume di *Sulle lagune*, con introduzione e note dello stesso Niccolai[26] e con l'altro volume che, a cura e con introduzione di Carlo Annoni, raccoglie *I Carbonari della montagna* e *Sulle lagune*[27]. A queste iniziative si deve la ripresa del dibattito critico sui due romanzi.

---

[21] In A. Navarria, *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976, p. 111.
[22] A. Navarria, *Giovanni Verga*, Roma, La navicella, 1964, p. 28.
[23] G.P. Biasin, art. cit., p. 415.
[24] G.P. Marchi, *Per una storia del testo* in *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1970.
[25] G. Niccolai, *Giovanni Verga e i romanzi a stampa del periodo catanese*, Firenze, Edizioni delle Comunità di Lavoro, 1970.
[26] Modena, STEM, Mucchi, 1973.
[27] Milano, Vita e Pensiero, 1976.

Dell'introduzione del Niccolai, Enrico Ghidetti mostra subito alcune incongruenze (il rifiuto della proposizione del Russo — « il quadro politico qui cede al racconto della favola di passione » — senza una corrispondente alternativa e poi la proposta di un rapporto comparativo con l'Arrighi, immediatamente dichiarata improponibile [28]; a noi appare inoltre eccessivo l'inserimento di *Sulle lagune* « in certa letteratura garibaldina d'appendice », se si considera che dell'*angiolo rosso* c'è solo una vaga aspettazione; più agibile l'ipotesi di cominciare da questa opera lo studio del Verga « a monte di *Nedda* ».

Molto più ampia ed ambiziosa l'introduzione dell'Annoni, il quale esordisce notando nei *Carbonari della montagna* una componente di scuola e una componente di autobiografia ideale; ritiene la prima ancora in gran parte da approfondire e l'altra spinta al punto che — a suo giudizio — attorno al Gran Maestro, Corrado, « il giovanetto Verga ha costruito la propria identificazione megalomanica » [29]. Per il giovane studioso dell'Università cattolica, il romanzo è reazionario, vandeano, pre-rivoluzione francese; il punto di vista dell'autore è classista-padronale e militaristico. Vi trionfa una poetica barocca, un delirio secentesco, un'agiografia gesuitica quasi che il Verga avesse continuato la trascrizione di quel manoscritto dilavato e graffiato che il Manzoni aveva abbandonato al suo destino. Esistono venature pre-romantiche e byroniane ma anch'esse contribuiscono a rendere illegibile buona parte dei *Carbonari*. Passando attraverso il secentismo e il pre-romanticismo, l'Annoni approda al realismo e trova in Rita la pazza « la prima creatura autenticamente verghiana » [30], nel profilo di un pastore solitario una somiglianza con Jeli, il pastore. Gli inserti realistici, però, non sono da sopravvalutare.

Nuoce alla tesi dell'Annoni (a parte la durezza della stroncatura postuma) il costante riferimento al modello dei *Promessi sposi*, estrema conquista dell'arte manzoniana, rispetto a cui risultano non confrontabili le prime esperienze del Verga ventenne, il quale, da parte sua, proprio all'attenuante dell'età (precorrendo il De Roberto) si era appellato in una lettera al De Gubernatis sui *Carbonari della montagna:*

---

[28] Recensione in « La Rassegna della letteratura italiana », 1973, 3, p. 707.
[29] C. Annoni, *Introd.* cit., p. 17.
[30] Ivi, p. 43.

« ...Spero di approfittare anche dei difetti di questo mio primo esperimento per evitare in altri circa i caratteri, la lingua e la condotta, che anch'io riconosco in parte in questo mio lavoro finito quando non avevo ancora vent'anni. L'esperienza è una gran maestra, bisogna confessarlo, ma cammina con gli anni e accanto agli errori » (4 giugno 1862) [31].

Dell'analisi dell'Annoni, il Ragonese rifiuta la definizione dei *Carbonari* come romanzo tardo-barocco [32], della seconda parte a noi sembra felice la scoperta della fonte di alcuni episodi di *Sulle lagune* in fatti di cronaca narrati sullo stesso quotidiano che pubblicò il romanzo (ma nella cronaca la storia dei due innamorati si conclude tragicamente). Il giornale diretto da Alberto Mario fornisce dunque all'autore qualcosa di più dell'ospitalità e della matrice ideologica mazziniana: « un sondaggio in profondità di questa fascia della poetica verghiana — osserva Filippo Bettini, recensendo il saggio dell'Annoni — potrebbe far affiorare elementi di sicura utilità ad una migliore definizione del periodo intercorso tra gli ultimi anni della permanenza dello scrittore in Sicilia e il passaggio al capoluogo toscano, luogo effettivo di incontro con le formazioni repubblicane e anarchiche » [33].

Si riapre così, di fatto, la mai risolta questione delle circostanze e delle ragioni per cui uno sconosciuto autore catanese venne accolto dal giornale fiorentino. Secondo il Russo, l'occasione dell'incontro sarebbe nata dalla recensione che lo stesso giornale aveva dedicato ai *Carbonari della montagna* il 23 maggio del 1862. Subito dopo sarebbe avvenuta l'accettazione del nuovo romanzo le cui prime puntate apparvero nell'agosto su « La nuova Europa » [34].

A nostro avviso, l'argomentazione del Russo sposta i termini della questione ma non la risolve, restando sempre difficile da spiegare come mai un giornale così distante dalla società siciliana abbia dedicato tanta attenzione all'opera di uno scrittore catanese appena esordiente. Per un'ulteriore ipotesi, può essere utile, a questo punto ricordare che

---

[31] In A. Navarria, *Annotazioni verghiane*, cit., p. 102.
[32] G. Ragonese op. cit., p. 332. Numerose riserve sulle tesi dell'Annoni sono avanzate anche da A. Lezza, *Un romanzo tardo-barocco?*, in « Misure critiche », VI, 20-21, luglio-dicembre 1976, pp. 137-147.
[33] Recensione in « La Rassegna della letteratura italiana », 1976, 1-2, p. 297.
[34] L. Russo, op. cit., p. 34.

il direttore de « La nuova Europa », il repubblicano Alberto Mario, nelle elezioni dell'11 gennaio 1863 sarà eletto deputato nel collegio di Modica, nella Sicilia sud orientale e certamente, per questa sua non comune impresa, avrà avuto dei contatti preliminari, sin dai mesi precedenti, con gli ambienti politici e culturali repubblicani e mazziniani dell'Isola, nell'ambito dei quali — con ogni legittima verosimiglianza — gli sarà stato raccomandato per recensione il romanzo del giovane scrittore, allievo di Antonino Abate, e saranno state poste le premesse per la successiva, tempestiva pubblicazione dell'inedito.

Per Maria Luisa Patruno, che si richiama ad una proposta critica più ampia di Arcangelo Leone De Castris, « la forte tensione unitaria è il primo sintomo di un bisogno storicamente determinato di riqualificazione della letteratura post-romantica » e la ricerca di un rapporto con lo Stato neounitario rappresenta per Verga, come per gli intellettuali siciliani, la conquista di uno spazio di crescita [35].

Si chiarisce così, anche sociologicamente, la ragione della scelta politica di Giovanni Verga che, pur muovendosi negli anni giovanili tra il repubblicanesimo arrabbiato di Antonino Abate e il mazzianesimo intransigente di Alberto Mario, finì per orientarsi nell'alveo dell'indirizzo monarchico e moderato.

Al limite della problematica accennata si colloca, infine, un saggio di Giuseppe Zaccaria, il quale riscontra nei *Carbonari* una frattura fra le soluzioni strutturali ed il fondamento storico-conoscitivo della narrazione, mentre, per la scelta di una tematica contemporanea, in *Sulle lagune* la materia ideologica aderisce meglio alle strutture narrative adottate [36].

Non si dimentichi, inoltre, che nell'ultima parte del romanzo è adottata la finzione del racconto epistolare, come nei *Carbonari*, con il diario di Corrado, tra le maglie del romanzo storico, appariva il modulo del racconto autobiografico [37]. Sono i segni della disponibilità del gio-

---

[35] M.L. Patruno, *Il primo Verga fra tensione unitaria e integrazione nazionale*, in « Lavoro critico », 11-12, luglio-dicembre 1977, pp. 111-120.

[36] G. Zaccaria, *La falsa coscienza dell'arte nelle opere del primo Verga*, in « Sigma », X, 1-2, 1977, pp. 91-98.

[37] Secondo R. Scrivano, « con questi residui passivi dei modelli culturali indicati si capisce facilmente che l'ideologia verghiana risulta in questo momento assai confusa » (*La narrativa di Giovanni Verga. Appunti per le lezioni di Letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 52).

vane catanese ad una gamma di soluzioni letterarie, ma, nello stesso tempo, l'insistenza — nell'una e nell'altra opera — sulle forme della confessione personale, dell'effusione privata (continuata poi sino alla *Storia di una capinera*) dimostra come e con quanta volontà di riscatto si sia svolto il successivo itinerario dello scrittore che, nella prefazione all'*Amante di Gramigna*, approda ad un radicale rifiuto dell'autobiografismo nel progetto di un'opera in cui « la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile ».

Sin qui, e con gli ultimi due saggi siamo al 1977, il dibattito critico sul primo Verga ricostruito nelle linee di tendenza prevalenti: giudizio di valore e lettura preverista (piuttosto che — come sarebbe stato preferibile — non verista), ricognizione delle matrici letterarie, verifica dell'opzione per le strutture del romanzo storico e del romanzo d'appendice, disegno di un'evoluzione o involuzione politica. Viktor Sklovkij ha descritto il destino dell'opera d'arte come il viaggio di un iceberg che si stacca dalla rocce polari e naviga per l'oceano, levigato e modificato dalle correnti, dal vento, dal sole [38]. L'opera catanese del Verga è anch'essa un piccolo iceberg che ha navigato per oltre cento anni, accostato, intaccato, levigato dalle correnti della critica, nel gran mare della storia e della cultura. Come direbbe Sklovkij, se non è mutato il senso delle singole parti componenti, esse sono state però reinterpretate in modo sempre più complesso, entrando in nuove correlazioni, esprimendo nuovi contenuti, cioè rispondendo in modo diverso agli interessi degli uomini che l'avvicinavano, in tempi diversi.

---

[38] V. Sklovskij, *Lettura del Decamerone* (trad. it.), Bologna, Il Mulino, 1969, p. 20.

PIETRO MAZZAMUTO

I CARBONARI DELLA MONTAGNA TRA IDEOLOGIA E CODICE

Anche se non è possibile scandire momento per momento il processo formativo dell'ideologia del primissimo Verga, non crediamo che si possa prescindere da un minimo di diacronia nell'individuazione delle sue idee politiche e sociali, convinti come siamo che almeno tra il primo e il secondo romanzo non manchi un salto di tendenza, da motivare in seno alle prime vicende scolastiche e culturali del giovane scrittore e in rapporto alle aspirazioni del suo ceto, nella specifica temperie che precede e segue immediatamente il 1860, negli anni in cui si maturò il concepimento de *I Carbonari della montagna* e in cui si elaborò la loro scrittura e venne decisa la loro stampa.

Quello che ci preme cogliere e sottolineare di più è il momento cruciale, decisivo forse di tutta la storia intellettuale del Verga, nel quale egli dovette operare una scelta di fondo tra il liberalismo democratico e repubblicano di Antonino Abate e il liberalesimo moderato e monarchico della sua famiglia e del suo gruppo sociale. Non a caso *Amore e Patria*, scritto indubbiamente sotto la diretta influenza del suo maestro e da lui approvato, non ebbe il consenso del canonico Mario Torrisi, la cui scuola, nel 1857, il Verga frequentava contemporaneamente a quella dell'Abate[1] e la cui estrazione ecclesiastica lascia pochi dubbi sull'indirizzo conservatore delle sue idee politiche. Se pensiamo poi che proprio nel 1857 il Verga prendeva lezioni di filosofia, in compagnia di Mario Rapisardi, da quell'Antonio Maugeri, francescano, che nell'Università di Catania[2] avrebbe tentato uno stra-

---

[1] F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di Carmelo Musumarra, Firenze, 1964, pp. 87-88.

[2] S. Caramella, *La filosofia contemporanea in Sicilia* (1861-1961), in AA.VV. *La Sicilia e l'unità d'Italia*, Milano, 1962, p. 912.

no connubio tra tomismo e positivismo, col palese intento di smorzare, se non di imbrigliare, le insidie evoluzionistiche e progressiste del secondo (chissà che il positivismo conservatore del Verga non abbia anche quella lontana matrice adolescenziale!?), se pensiamo pure alle sollecitazioni del Maugeri ci spieghiamo di più le ragioni per le quali il Verga decise di seguire, per dirla col De Roberto [3], « il saggio consiglio » del Torrisi di rinunziare ad *Amore e Patria*, un'opera — scrive lo stesso De Roberto [4] — « che gli avrebbe procurato in avvenire pentimenti e rimorsi se non l'avesse messa da parte », tant'è vero che, sempre secondo l'autore dei *Vicerè* [5], il Verga non ne « parlò mai a nessuno se non quando fu giunto alla sera della sua grande giornata, durante le feste del 1920 ». Non v'è dubbio che erano considerazioni e motivazioni di prevalente significato letterario, ma non senza l'implicito ideologico che la professione culturale e l'estrazione sociale dei tre maestri catanesi lasciano necessariamente intravedere.

In *Amore e Patria*, pur limitatamente alle pagine disponibili, non è difficile scorgere, in virtù di una corretta esegesi del testo, la celebrazione, intanto, di quello spirito « rivoluzionario » che l'Abate nelle sue lezioni di storia — come testimonia il De Roberto [6] — non mancò mai di esaltare e propinare ai suoi allievi: è una « rivoluzione » politica per la conquista dell'indipendenza, certamente, ma cui il Verga non esita a dare qualche significativa connotazione sociologica, che trova conferma non tanto nelle figure diciamo « democratiche » del corsaro libertario o del brigante buono e non tanto nelle marginali chiose sull'elemosina come insulto alla miseria e sugli eccessi della fatica materiale che costringono il contadino all'indigenza e ad una precoce inferma vecchiaia [7], quanto nei concetti, da ugualitarismo utopico di tipo settecentesco (alla Mably, per intenderci), del « Dio eguale » che « si mostra anche tra le miserie le più degradate »; dell'oppressione politica che si fa persecuzione economica e sociale (« Io — lamenta il contadino del cap. XXVI, intitolato *Miseria e rassegnazione* —

---

[3] Op. cit., p. 88.
[4] *Ib.*
[5] Ivi, p. 89.
[6] Ivi, p. 87.
[7] L. Perroni, *Ricordi di d'Artagnan*, « Studi verghiani », II-III, Palermo, 1929 (Appendice - da *Amore e Patria*, p. 105).

con la povera mia Caterina moribonda di fame e di disagio ci troviamo ridotti alla miseria; ci devastarono quel piccolo podere che è un accoramento a vederlo, ci tolsero tutto e poi tutto, dopo di averci maltrattati perché non volevamo riconoscere l'ubbidienza del re Giorgio »)[8]; delle « virtù praticate negli abituri » come « più eroiche di quelle sfoggiate sotto volte dorate »[9].

Il Verga ricalcava, con l'entusiasmo e l'infatuazione dei suoi giovani anni, la tendenza indipendentistica e illuministica della prima Carboneria, filtrata lungo la tradizione ideologica inaugurata da Francesco Rossi[10] e attraverso l'esperienza quarantottesca dell'ala democratica della cultura politica catanese (itinerario esemplare quello dell'Abate)[11], nella quale, molto significativamente, l'immagine di riferimento restava quella francese (si vedano i saggi di economia e sociologia rurale di Luciano Fiorentino Leto)[12]: ripeteva, cioè, sulla falsariga dell'insegnamento dell'Abate, la tematica più stimolante di un dibattito che aveva impegnato, proprio a ridosso del '48, la cultura e la stampa progressista della sua città[13]. Ma per l'appunto questi ricalchi dovettero, con tutta probabilità, impensierire il mondano e borghese canonico Torrisi, il quale avrà potuto senza difficoltà associare al ruolo di censore letterario e linguistico quello di censore politico e lasciare intendere al giovane allievo e scrittore alcune gravi incongruenze tra le idee professate nel romanzo e gli interessi reali della classe sociale cui apparteneva.

Siamo nel 1857 e passeranno due anni prima che il Verga metta mano a *I Carbonari*. Due anni non sono pochi in una fase così delicata e mutevole della vita dell'uomo. Non è escluso che, frequentando le lezioni di giurisprudenza, dal 1858 in poi, nell'Ateneo catanese (sappiamo che le frequentò con qualche innegabile profitto, se giunse alla soglia della laurea), si sia trovato dinanzi a proposte di segno diverso o contrario al suo piccolo universo ideologico di *Amore e Patria*. Il docentato universitario catanese, del resto, non poteva non essere

---

[8] *Ib.*
[9] *Ib.*
[10] C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, 1971², p. 75 e sgg.
[11] V. Labate, *Un decennio di Carboneria in Sicilia* (1821-1831), Roma-Milano 1904; C. Musumarra, *Vigilia* cit. p. 67 e sgg. e p. 82 e sgg.
[12] C. Musumarra, *Vigilia* cit., pp. 91-2.
[13] *Ivi*, pp. 75-104.

che conservatore e borbonico (i liberali, come Giuseppe Catalano, erano stati esonerati dall'insegnamento) e basterà per tutti lo stesso padre Maugeri, che egli ritrova come docente di diritto canonico. Non dimentichiamo, poi, la sicura influenza esercitata sul Verga dall'amico Nicolò Niceforo che, proprio nel 1857, scriveva quei *Pensieri su la vera missione del letterato* [14], nei quali non solo si esaltava il modello manzoniano, lontano dagli interessi e dal gusto dell'Abate, ma si rilanciavano gli ideali propri della tendenza monarchico-moderata, come religione, famiglia e patria (tutti sanno quanto il Niceforo abbia contribuito, negli anni che vanno dal 1860 in poi, ad allontanare il Verga dall'Abate, nelle note vicende giornalistico-ideologiche di « Roma degli Italiani » e de « L'Indipendente ») [15].

Tra l'altro il 1857 fu un autentico *carrefour* del moto conclusivo del Risorgimento e registrò, proprio nel dibattito siciliano, una delle più necessitate prese di coscienza delle forze politiche che ormai si definivano e si imponevano nella storia del paese: da un lato, l'immagine di Pisacane che voleva « pericolosamente » far coincidere la rivoluzione politica con la rivoluzione sociale e crollava ironicamente sotto i colpi dei contadini del Cilento: un'immagine che si associava a quella del murattismo rilanciato da Napoleone III, visto come giacobinismo e rivoluzione popolare, e perciò rifiutato da tutta l'*intellighenzia* moderata meridionale (casi esemplari: Luigi Settembrini, nel Napoletano; Luigi Tirrito o Gregorio Ugdulena, in Sicilia) [16]; dall'altro, l'immagine di Vittorio Emanuele, evocata dal Cavour nel programmare quella Società Nazionale che nell'unità sabauda del paese garantiva libertà costituzionale e ordine sociale (si veda per tutti il noto discorso antimazziniano del 16 aprile 1858): un'immagine che gli intellettuali siciliani, nella gran parte interessati a conciliare l'una e l'altro [17], irrobustivano ed esaltavano nel confronto con quella della loro tradizione costituzio-

---

[14] Ed. Catania, 1857.

[15] Perroni, op. cit., p. 34 e sgg.

[16] P. Mazzamuto, *Il sermone « La maschera » e la crisi settembriniana del* 1854, in « Esperienze letterarie » II, 1977, pp. 195-208; R. Composto, *Il conservatorismo sociale in Sicilia prima dell'Unificazione*, in AA.VV. *La Sicilia dal* 1849 *al* 1860, a cura di G. Di Stefano, Trapani, 1962, 91-110; S.F. Romano, *Il contributo siciliano alla creazione dello Stato nazionale moderno in Italia*, in AA.VV., *La Sicilia e l'unità d'Italia*, Milano, 1962, p. 283.

[17] R. Composto, *Giornali siciliani nella restaurazione borbonica*, Palermo, 1970, passim.

nalistica (chiaro il riferimento al 1812)[18], concepita e sviluppata sul modello inglese più incline all'emancipazione politica che al rivolgimento socio-economico (un intellettuale catanese notoriamente impegnato in questo senso era, ad esempio, Diego Fernandez).

La storiografia più recente ha convincentemente dimostrato questa linea involutiva della più accreditata cultura politica isolana, la quale, dinnanzi alle insidie democratico-rivoluzionarie del primo garibaldinismo e contro le diffuse spinte socialiste e repubblicane, non solo si libera d'ogni suggestione indipendentistica e smorza le stesse velleità autonomistiche e federalistiche (esemplare l'itinerario di Michele Amari: la stessa tesi quarantottesca, svolta dal Perez, di uno Stato moderno decentralizzato era ancora viva nella coscienza politica degli intellettuali siciliani, ma, per dirla con uno storico recente, era stata la loro « coscienza nazionale », in quel momento, ad avere la meglio)[19], ma abbandona ogni unitarismo di tipo mazziniano o giacobino, per assumere quello offerto dalla soluzione costituzionale e sabauda della Società Nazionale e farne l'unico irrinunciabile strumento terapeutico di tutti i mali che, nell'ottica moderata e conservatrice della classe agraria e borghese, affliggevano la Sicilia, e di tutti i problemi che la crisi del regime borbonico vi avrebbe immancabilmente sollevato.

A Catania, tra il 1857 e il 1859, nei due anni, appunto, che stanno tra *Amore e Patria* e *I Carbonari della montagna*, mentre i mazziniani democratici, come Pasquale Calvi, Gabriele Carnazza, Michele Caudullo, Gregorio Romeo e Paolo Daniele, costretti all'esilio, per effetto sopra tutto della poliziesca restaurazione borbonica seguìta ai moti del '32, '37 e '48, erano scomparsi dalla scena, chi rimane a gestire le opinioni liberali della città sono gli intellettuali moderati, alcuni dei quali ancora di origine quarantottesca, come Salvatore Majorana Calatabiano o Francesco De Felice o Carlo Ardizzone, ma nella gran parte (ad eccezione dei pochi ancora fermi agli ideali repubblicani, quali Gioacchino Paternò-Castello, Pietro Marano e Antonino Abate; o

---

[18] S.F. Romano, *Il contributo* cit., p. 273-89; F. Renda, *La Sicilia nel* 1812, Caltanissetta-Roma, 1964; E. Sciacca, *Riflessi del costituzionalismo europeo in Sicilia*, Catania, 1966.

[19] R. Composto, *La coscienza politica siciliana dalla costituzione del* 1812 *all'unificazione*, estr. da « Annali Istituto Magistrale Pascasino » di Marsala (1961-2).

al mito indipendentista, come Leonardo Vigo: tutti quasi emarginati e comunque inascoltati) ormai convertiti alla causa antiborbonica e alla soluzione unitaria e sabaudo-lafariniana: così Mario Rizzari (sin dal 1856 membro autorevole della Società Nazionale) [20], Giacomo Di Bartolo, Giuseppe Macherione, Nicolò Niceforo, Francesco Pucci, Felice Spitaleri, Vincenzo Tedeschi, Luigi e Federico Gravina (la visita di Crispi a Catania, nell'agosto 1859, servì a indirizzare opinioni e decisioni relative a una rivoluzione controllata: i suoi contatti furono con aristocratico-moderati come Vincenzo Giusti, il barone Cantarella, il barone Pucci e in tutti i casi mirarono ad evitare contrasti e ad amalgamare le volontà dei due comitati, quello d'azione e l'altro della Società Nazionale) [21].

Questo spiega la relativa calma di Catania e provincia in quegli anni (stando almeno ai documenti di polizia e alle relazioni del Castelcicala che sono stati pubblicati) [22], la quale, ad eccezione del massacro compiuto dai terrazzani di Leonforte, Adernò, Biancavilla e Paternò, ma per via del colera, nel 1856 [23] e del complotto del 1857, di cui fu accusato Luigi Pellegrino, si mantenne pressocché inalterata sino all'insurrezione del 31 maggio 1860. E' inutile aggiungere che chi comandò le squadre d'assalto durante questa insurrezione furono aristocratico-moderati come Federico Gravina e Francesco De Felice [24]; e, dopo la liberazione, fu la classe aristocratico-borghese dei proprietari e degli intellettuali moderati a fornire i primi dirigenti politici, amministrativi e militari (Francesco Pucci sindaco; il principe Sammartino comandante militare della provincia; governatore della provincia, durante i tumulti, con molta fermezza, Giacomo Di Bartolo e dopo Vincenzo Tedeschi) e a provvedere di uomini e capi la Guardia Nazionale, il cui

---

[20] V. Finocchiaro, *Un decennio di cospirazione in Catania* (1850-1860), in « Archivio Storico per la Sicilia Orientale », VI-1, 1909, pp. 46-7.

[21] V. Finocchiaro, *Un decennio* cit., in « Archivio Storico per la Sicilia Orientale » IV-1, 1907, pp. 319-339; V-1, 1908, pp. 85-107; VI-1, 1909, pp. 25-102. Dello stesso V. Finocchiaro, vedi *Catania e il Risorgimento politico nazionale*, in « Archivio Storico per la Sicilia Orientale », XIX, 1922-3; e cfr. pure AA.VV., *Il pensiero politico siciliano fra il Sette e l'Ottocento*, Catania, 1927.

[22] R. Giuffrida, *Lo spirito pubblico in Sicilia dal settembre* 1859 *al maggio* 1860 *nei rapporti del Castelcicala*, in AA.VV., *La Sicilia dal* 1849 *al* 1860 cit., pp. 169-250; T. Mirabella, *Lo spirito pubblico in Sicilia alla vigilia della Rivoluzione*, ivi, pp. 315-339; V. Finocchiaro, *Un decennio* cit., 1907, p. 326; 1908, p. 104.

[23] V. Finocchiaro, *Un decennio* cit., 1907, p. 339.

[24] Ivi, 1909, pp. 61-2.

comando fu assunto dal marchese Domenico Bonaccorsi e nelle cui file entrarono giuristi come Mario Rizzari, poeti come Gaetano Ardizzone e scrittori-proprietari come Giovanni Verga. Fu quel « passaggio », per taluni rapido e disinvolto, « delle classi dell'ordine dalla formale fedeltà ai Borboni alla formale fedeltà al regno sabaudo »[25], che proprio il maggiore allievo del Verga, Federico De Roberto, esprimerà icasticamente nei *Vicerè* attraverso l'immagine pregattopardiana di una Catania e di una Sicilia che si trasformavano senza che alcunché di reale e di profondo si mutasse nelle loro strutture politiche e sociali.

Il Verga, dopo l'infatuazione francesizzante e illuministica di *Amore e Patria*, richiamato ai suoi doveri di giovane intellettuale legato all'ideologia di ordine del suo ceto, non può non abbandonare il repubblicanesimo dell'Abate (proprio i repubblicani, in Sicilia, furono tacciati di combutta con anarchici e socialisti e persino di convivenza coi Borboni)[26] e non può intanto non convertirsi al monarchismo di Nicolò Niceforo e Giuseppe Macherione. Premeva in questo senso sulla sua coscienza politica la responsabilità di « agrario », di « proprietario », cioè di una condizione primaria e inalienabile, giusta la secolare ideologia siciliana della « roba »[27], ottimamente ripresa e sintetizzata alcuni anni prima da Francesco Paolo Perez, secondo il quale la proprietà è da considerarsi « unica cagione d'inizio, di sviluppo, di permanenza alle società »[28]; e perciò il conseguente impegno di tutelarla contro quelli che da Malta il netino Matteo Raeli, scrivendo, mentre i Mille sbarcavano a Marsala, al Comitato rivoluzionario della sua città, definiva « sediziosi » e « anarchici », « nemici più pericolosi » dei « soldati regi » che si combattono « sui campi di battaglia », mentre quelli sono da combattere e vincere in diverse e più difficili battaglie (sicché « la vittoria sulla sedizione, sulla anarchia non è meno meritevole della militare... »)[29]. Era quello che si chiamava il problema dell'« ordine »,

---

[25] R. Composto, *La borghesia siciliana di fronte al problema unitario nel* 1860, in « Rassegna storica del Risorgimento », I, 1954, estr. p. 14.

[26] R. Composto, *Il conservatorismo* cit., p. 100.

[27] Un primo significativo punto di riferimento è in A. Giuffredi, *Avvertimenti cristiani*, a cura di L. Natoli, Palermo, 1896, per il quale si rimanda a L. Sciascia, *Introduzione* a A. Veneziano, *Ottave*, a cura di A. Rigoli, Torino, 1967, pp. 5-29.

[28] *La rivoluzione siciliana del* 1848, Torino, 1849. Ma cfr. ed. Palermo, 1957, a cura di G. Di Stefano, p. 36. Vedi pure R. Composto, *Il conservatorismo* cit., p. 102.

[29] D. Russo, *M. Raeli e il comitato rivoluzionario di Noto*, in *La Sicilia e il Risorgimento italiano*, II, 1932, p. 71.

che, secondo il pensiero del Castelcicala, « si mantiene ... mercè il concorso de' proprietari »[30], ed era quello che avrebbe inteso fare il Verga arruolandosi nella Guardia Nazionale, per conciliare bene i doveri della sua coscienza politica con quelli della sua coscienza nazionale.

Ma premeva pure sulla coscienza culturale del Verga la componente nazionalistica e italianeggiante, manzoniana e guerrazziana, della più recente letteratura siciliana e catanese, rappresentata sopra tutto dal Castorina e dal Brancaleone[31] e valorizzata proprio in quegli anni, vogliamo dire tra il 1856 e il 1859, da una cospicua fioritura di stampa liberal-moderata, nella quale, oltre alla saldatura tra politica e letteratura, veniva proposto un più saldo connubio tra Sicilia e Italia, una più alta dimensione politica, quella nazionale: il « Giornale gioenio » a Catania, « Il Mondo comico » e « Il Mondo culto » a Palermo, « L'estro » a Messina, « Il Papiro » a Siracusa[32]. Basterebbe per tutti citare il disegno manzoneggiante elaborato dal palermitano Giovanni Villanti in *Piano e prospetto per chi volesse tentare una storia della letteratura contemporanea d'Italia*, della fine del 1856, dove sono estremamente indicativi la distinzione programmata tra romanzo storico e romanzo politico e il continuo rinvio ai modelli italiani, dal Manzoni al D'Azeglio e al Guerrazzi; nonché la proposta contenuta nei *Pensieri sulla Commedia italiana e sulla Francese*, del catanese Vincenzo Percolla, del 1857, apparsi sul « Giornale gioenio »[33], dove si pone l'accento sul « carattere nazionale » dei temi da svolgere nel teatro contemporaneo. Quanto dire che il Verga era sempre più sollecitato, per un verso, ad uscire dallo spazio troppo libertario e byroniano, troppo anticlericale e antimanzoniano dell'Abate e approdare ad un'immagine molto meno tempestosa e inquieta dell'Italia, ad un concetto meno rivoluzionario di liberalesimo e di patriottismo; e, per altro verso, a sviluppare un discorso letterario che tenesse in maggior conto una moda e un'ideologia che dovevano sorprenderlo favorevol-

---

[30] R. Composto, *Il conservatorismo* cit., p. 106.
[31] C. Musumarra, *Vigilia* cit., 107-168; G. Ragonese, *Prolegomeni a « I Carbonari della montagna »*, in AA.VV., *Studi verghiani*, a cura di A. D'Antona, Palermo 1976, pp. 33-76.
[32] R. Composto, *Giornali siciliani* cit.
[33] Vol. II, fasc. I, n.s.

mente per la loro capacità di adeguarsi pienamente alle istanze civili e sociali della sua classe.

Ma dobbiamo riprendere ancora per poco e con le dovute cautele quel criterio diacronico cui abbiamo accennato in apertura.

Il Verga mette mano al suo secondo romanzo, giusta la sua dichiarazione espressa nel novembre 1861, proemiando al testo, l'11 luglio 1859, « giorno di lutto nazionale », nel quale la pace di Villafranca « aveva fulminato » le « ferventi speranze d'Italia » [34]. La pace di Villafranca catalizzò l'antigiacobinismo e l'antimurattismo che si erano via via maturati durante due anni di riflessione, nello spirito non più illuministicamente rivoluzionario dello scrittore; l'antigiacobinismo e l'antimurattismo trovavano nel tema storico della Carboneria un'allettante verifica familiare, se pensiamo al nonno paterno, liberale e carbonaro, e per giunta deputato vizzinese al Parlamento siciliano del 1812, sostenitore dunque di una struttura costituzionale modellata su quella inglese e piuttosto lontana da ciò che l'Ugdulena polemicamente chiamerà « un governo rivoluzionario alla francese » [35]. Ma trovavano un più largo e sollecitante riscontro in tutta la tradizione carbonara siciliana, specialmente catanese, rappresentata, giusta quanto ne scrisse uno dei suoi Grandi Maestri [36], dai « più eccellenti cittadini », tutti dotati di « nazionale carattere »; e, considerata l'ambientazione in Calabria di gran parte della vicenda, nella stessa collaborazione risorgimentale calabro-sicula, che tra l'altro si espresse attraverso una Società « insurrezionale », istituita tra esuli a Torino con programma monarchico [37] (lo si deduce da una lettera del catanese Abramo Vasta Fragalà a Rosolino Pilo, da Torino, del 14 dicembre 1850, nella quale è detto che tutto dovesse ridursi a discutere di federazione e unità, ma non di repubblica) [38].

Una delle spinte fondamentali, se non la principale, — è stato già detto e qui occorre ripeterlo — è, appunto, nell'ideologia del romanzo, la componente antigiacobina piuttosto che antifrancese (lo dice

---

[34] Citiamo dalla recente edizione: G. Verga, *I Carbonari della montagna* - Romanzo storico - *Sulle lagune* - Racconto, *Saggio introduttivo* di C. Annoni, Milano, 1975, p. 85.

[35] S.F. Romano, *Il contributo* cit., p. 283.

[36] C. Musumarra, *Vigilia* cit., 82-3, nota 13.

[37] Cfr. « Rassegna storica del Risorgimento », 1927, pp. 46-7.

[38] V. Labate, *Un decennio* cit.; C. Musumarra, *Vigilia* cit., p. 67 e p. 82.

un personaggio sbagliato, Guiscard, ma lo dice: « io non combatto contro la Francia ma contro i Giacobini »)[39], anche se non manca la polemica contro l'« orgoglio » e la « iattanza francese », contro lo strapotere di Napoleone che aveva trasformato l'Italia in « provincia della Francia »[40], polemica di ricalco letterario, o come stereotipo foscoliano dell'Italia offesa (detto bene dal Debenedetti)[41] o come risentimento manzoniano dell'Italia divisa, più che affermazione e volontà d'indipendenza (la guerra che i carbonari combattono contro i murattiani è guerra ideologica e civile tra calabresi e napoletani)[42]. Il tutto da intendere bene come presupposto all'unitarismo monarchico-costituzionale minacciato prima dal dispotismo di Murat (che avrebbe spento « l'ultimo gorgòglio di libertà » e addomesticato tutti « sotto le catene »)[43] e poi dallo spergiuro e dal tradimento dei Borboni (« Quando vedete un Borbone che giura, piantategli un coltello nel cuore... »)[44]. E qui è addirittura ipotizzabile, nel corso della composizione che pare s'interrompa nell'aprile 1860, in attesa dello sbarco dei Mille, e si riprenda dopo la cacciata dei Borboni dall'isola, conclusasi con la conquista di Siracusa dell'1 agosto e col passaggio dello Stretto del 20 agosto, una, per così dire, evoluzione dall'unitarismo o federalismo borbonico (non del tutto spento fra gli intellettuali catanesi, se pensiamo al ricordato Diego Fernandez), che sembra dominare la prima vicenda di Corrado e l'ideologia politica del conte di S. Gottardo, all'unitarismo costituzionale-sabaudo, che caratterizza il comportamento ideologico e operativo di Corrado nella seconda fase del romanzo.

Dice il padre di Giustina: « Che fecero i gentiluomini, che salirono il patibolo per le loro leggi e la loro patria, quando la dominazione degli Austriaci ci pesava per mezzo della regina straniera e del re debole, ma crudele quando ha paura? La loro morte sembrò infruttuosa. Ebbene no... dal loro sangue è sorta la nuova libertà; la dominazione tedesca è abbattuta, e se Dio ci dà la forza di cacciare i francesi come abbiamo cacciato gli austriaci, e da ogni parte i fore-

---

[39] *I Carbonari*, ed. cit., p. 129.
[40] Ivi, 288-9.
[41] G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Firenze, 1976, pp. 71-82.
[42] *I Carbonari*, ed. cit., p. 252 e 443.
[43] Ivi, p. 444.
[44] Ivi, p. 445.

stieri, noi avremo leggi proprie e un Re nobilitato dalla Costituzione »[45]: e il Re è ancora il Borbone. Lo stesso Corrado, quando si accorge del tradimento, dichiara: « Io sperai che questa donna — la regina Carolina, sulla quale il Verga imbastisce la leggenda di segrete relazioni coi Carbonari gentiluomini — che ha il genio dell'ambizione e delle passioni atte a farle oprar miracoli, potesse servire al riscatto di tutta l'Italia... »[46]. A questo punto, il tema del tradimento borbonico (« Sua Maestà, la regina, vi fa dire che la Costituzione non è per voi, che la libertà e l'indipendenza non sono per l'Italia... »)[47] serve ad attualizzare e autenticare la collaborazione catanese e verghiana alla cacciata dei napoletani (si ricordi lo zio che non fa entrare le truppe regie nella sua casa) e l'esito filosabaudo e perciò costituzionale-moderato che le classi agrarie e borghesi siciliane vogliono dare alla spedizione garibaldina. Di qui la componente diciamo filoinglese di questa tessitura ideologica del romanzo, a riprova della probabile attenzione rivolta dal giovane scrittore alla tradizione politica siciliana (quella costituzionale, appunto, del 1812) che meglio conciliava la libertà dell'intellettuale e l'ordine sociale voluto dalla sua classe, come attestava del resto la ricordata esemplare partecipazione del nonno (ma non sarebbe inutile conoscere anche la nascosta attività politica del consolato inglese di Catania in favore dei liberali moderati)[48]: componente filoinglese presente in numerose vicende del libro e più scopertamente condensata in quel personaggio, Mylord, politicamente ambiguo (se sotto di esso si nasconde, come pare, la regina Carolina) ma emblematicamente valido, al quale viene attribuita la sintesi programmatica dell'indirizzo monarchico-costituzionale della nuova Carboneria, distinto da quello democratico-repubblicano che aveva ispirato *Amore e Patria*: così Mylord, conversando con la contessina S. Gottardo: « Vi sembra strano, Carolina, trattare con una Società che da principio vi avea dato qualche apprensione, poiché sembrava opposta a qualunque genere di sovranità? Eppure dovete conoscere che questa Carboneria, che ci avevano descritto come setta democratica, repubblicana, o piuttosto brigante, composta di vagabondi e di malviventi che approfittino dei

---

[45] Ivi, p. 105.
[46] Ivi, p. 443.
[47] Ivi, pp. 445-6.
[48] *Ib.*; V. Finocchiaro, *Un decennio* cit., 1907, p. 338.

tempi per fare tutto a loro modo, è al contrario formata di gentiluomini che non possono più soffrire il dominio forestiero, e vogliono riaccostarsi alla Corte per scacciare l'usurpatore e restaurare il loro Re legittimo... Sua Maestà ha conosciuto che questi Carbonari sono i sudditi più fedeli che abbia mai avuti... » [49]. Bastava che il re legittimo non fosse più Francesco II di Borbone e lo divenisse Vittorio Emanuele II di Savoia, perché l'idea e lo svolgimento del romanzo coincidessero con la situazione ideologica vissuta dallo scrittore. In tal modo i « gentiluomini patriotti e Carbonari », così li definisce il Verga nella citata introduzione del 1861, restavano i legittimi protagonisti sia dei fatti del 1806-1810, sia degli avvenimenti del 1860-61. E, alla stessa maniera, i briganti del 1810, strumentalizzati dai Francesi, s'imparentavano con i sediziosi e gli anarchici del 1861, divenuti i briganti strumentalizzati dai Borboni. Ne *I Carbonari* scompare la figura popolare del corsaro che combatte eroicamente per la liberazione del suo paese, del brigante generoso che interviene provvidenzialmente a salvare la vita dei compatriotti e a sacrificare se stesso per la patria, come nel primo romanzo, e, invece, si trascrive e si depreca la promiscuità tra carbonari e banditi e viene anzi immaginato un loro duro antagonismo, sino al concepimento di una vera e propria feroce battaglia tra le due parti [50].

Il Verga, che, durante la fase catanese della spedizione dei Mille, in coincidenza con la pausa di lavoro nella stesura del romanzo, non poteva essere stato spettatore indifferente del saccheggio catanese seguito all'insurrezione del 31 maggio [51], e non poteva non essere stato informato delle sommosse e delle repressioni di Bronte, Biancavilla e Nissoria, delle rivendicazioni contadine sulle terre demaniali destinate a turbare e poi profondamente modificare l'iniziale indirizzo democratico e sociale della politica siciliana di Garibaldi, venne, in sostanza, a sperimentare, come tema di riflessione politica e sociologica, il pericoloso connubio di libertà e violenza, di patriottismo e brigantaggio, di

---

[49] *I Carbonari*, ed. cit. 198. Per una sintesi aggiornata delle vicende ideologiche e politico-militari della Carboneria nel Meridione, vedi *Storia d'Italia*, III, *Dal primo Settecento all'Unità*, Stuart J. Woolf, *La storia politica e sociale*, Torino, 1973, pp. 232-5 e 269-83.

[50] *I Carbonari*, ed. cit., p. 447 e 462.

[51] V. Finocchiaro, *Un decennio* cit., 1908, p. 420.

riscatto politico ed emancipazione sociale. Donde l'impegno messo ne *I Carbonari* a screditare qualsiasi attentato all'ordine e alla proprietà e a condannare duramente il fenomeno del brigantaggio, che il Verga già acutamente avvertiva (anche se non ne dilatava e approfondiva adeguatamente l'intuizione) come guerra sociale che non si doveva combattere perché guerra civile, guerra tra fratelli, sangue inutilmente versato [52], per una rivoluzione sociale che non si doveva fare. Chi sono i briganti del 1810 rappresentati nei *Carbonari?* Sono già i « poveri contadini » costretti non casualmente dai giacobini a « prender le armi per spargere il sangue civile » — dice Corrado al colonnello francese — a « lasciare la zappa per non avere che dar da mangiare ai figli loro... », sono « i semplici contadini » che « hanno preso il fucile, hanno imparato a supplire coll'astuzia e gli agguati alla disciplina e alla forza » [53]; sono gli stessi carbonari significativamente fatti venire dalla Sicilia (queste pagine poterono essere verisimilmente scritte dopo le ribellioni contadine della provincia di Catania), i quali « mettono tutto a ruba e a fuoco peggio ancora dei nostri nemici, senza avere riguardo a patrioti o a giacobini » [54]: tutti antenati diretti dei contadini di Bronte, che lo scrittore rievocherà e dipingerà nelle pagine tragiche del 1883 come patriotti garibaldini anelanti alla libertà, frustrati nelle loro aspirazioni sociali e perciò insorti ad uccidere e a massacrare, ma insieme pronti a farsi mettere le manette e a farsi fucilare, e poi anche rassegnati o solleciti addirittura a fare la pace coi galantuomini (sopra tutto la scena dell'impiccagione de *I Carbonari* rinvia senz'altro a quella della fucilazione nella novella *Libertà*) [55].

Sin d'allora vien fuori dunque l'ideologia interclassista del Verga, nella quale vanno collocati i residui populisti di *Amore e Patria* [56], interclassismo non paritario, ben inteso, perché scopertamente e decisamente gerarchizzato, se i « gentiluomini » restano « tradizionalmente » « i capi naturali » [57], se tra l'aristocrazia e le classi dipendenti c'è sempre una « distanza » da rispettare (vedi il sintomatico episodio di Giu-

---

[52] *I Carbonari*, ed. cit., p. 188.
[53] *Ib.*
[54] Ivi, p. 439.
[55] Ivi, p. 449; G. Verga, *Tutte le novelle*, Milano, 1940, I, pp. 367-73.
[56] *I Carbonari*, ed. cit., p. 154.
[57] Ivi, p. 326.

stina e il bracchiere del cugino barone)[58], se le figure subalterne, quali Angelo, padron Parafanti, Rita la pazza, sono concepite talvolta come sottomesse sino al sacrificio di alcuni dei loro diritti più elementari (Angelo, pur avendo qualche ragione per farlo, non può e non deve attentare alla vita di Guiscard, perché suo capo carbonaro).

E' un gerarchismo che sembra valersi spesso di motivazioni religiose, di tipo controriformistico — direbbe l'Annoni[59] — facilmente riconducibili alle sollecitazioni del canonico Torrisi o del padre Maugeri, che appaiono sempre più, con Nicolò Niceforo, i « padrini » ideologici di questo romanzo, se la nobiltà è « braccio posto da Dio a lustro e sostegno dei regni »[60], se è Dio che dà la forza di cacciare gli oppressori dalla propria terra, che lenisce gli affanni dell'uomo e interviene a salvare miracolosamente chi vive in disagio o si trova in pericolo[61].

Quando nel 1883, memoralizzando le vicende del 1860, il Verga vorrà rifare la sintesi del suo interclassismo (« I *galantuomini* non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i *galantuomini*)[62], del tutto libero dalla pressione dei fatti, sarà poeticamente meno vincolato al suo apparato ideologico, ma manterrà inalterati, anche se allo stato implicito, gli ingredienti socio-politici della sua formula e la natura del loro rapporto.

In sostanza, dopo siffatta ricostruzione, dato il notevole interesse mostrato dallo scrittore agli avvenimenti siciliani e catanesi del 1860-61, come inequivocabilmente appare e dalla citata introduzione del novembre 1861 e dalle testimonianze del De Roberto, e data la palese volontà che egli ebbe di rapportare i fatti del '60 a quelli del 1810, è nostra legittima convinzione che la materia storica, o presunta storica, del romanzo abbia subito un trattamento di rilevante e pressocché totale ideologizzazione e attualizzazione (anche se, com'è ovvio, nell'attualizzazione non entrano fatti e idee non sradicabili dal contesto storico-ambientale del 1806-10). Per ciò non pare interamente fondata l'obiezione lucaciana di Giacomo Debenedetti che riduce l'ottica del libro

---

[58] Ivi, p. 99.
[59] Saggio introduttivo cit., pp. 29-30.
[60] *I Carbonari*, ed. cit., p. 104.
[61] Ivi, p. 105, 378 e 410.
[62] *Libertà* cit., p. 372.

alla sola visuale della raggiunta unità d'Italia [63], se è vero, come abbiamo cercato di dimostrare, che la tematica de *I Carbonari* scopre, entro lo stesso unitarismo di fondo, implicazioni politiche e sociologiche ben più complesse e articolate, incidenze e maturazioni culturali e ideologiche che vanno al di là della grezza materia del romanzo e lasciano intravedere una sua pur superficiale ma specifica partecipazione a quel processo socio-giuridico e giuridico-politico del contributo siciliano alla formazione dello Stato unitario moderno di diritto, che molto lucidamente Salvatore Francesco Romano tracciò nel convegno palermitano di studi risorgimentali del 1961 ponendo proprio il Verga come la testimonianza letteraria più sensibile « del trapasso che segnava l'attuazione del Risorgimento in Sicilia » e riconoscendo così, in questi termini, « la funzione nazionale unitaria della sua opera narrativa » [64].

Almeno su questo non dovrebbe esservi dubbio di sorta, che tale funzione lo scrittore l'abbia voluta assolvere sin da quegli anni, sin da *Amore e Patria* e sopra tutto sin da *I Carbonari della montagna* (già *Sulle lagune* pongono in crisi tale programma e poi da *Una peccatrice* al *Marito di Elena* la deviazione è troppo scoperta, perché se ne accenni). Quanto dire che abbastanza precocemente, non ancora o debolmente in *Amore e Patria,* ma risolutamente ne *I Carbonari*, il Verga avvertì con apprezzabile chiarezza il ruolo di intellettuale del suo ceto, di rappresentante culturale di una tendenza ideologica che non poteva non ritenere idonea alla soluzione dei problemi italiani e siciliani, compresi quelli della stessa classe contadina.

In tal senso, come ricorda opportunamente la Perroni [65], le indicazioni più sollecitanti gli vennero dall'amico Niceforo, che, nei citati *Pensieri* del 1857, esaltava il romanzo come uno dei più efficaci strumenti per « istruire il popolo » e lo proponeva ai giovani desiderosi di cimentarsi nelle patrie lettere, purché guardassero innanzi tutto al grande modello del Manzoni e in secondo luogo a quello dei manzoniani come D'Azeglio.

Il Verga, che aveva bisogno di riscattarsi dall'« insuccesso » di

---

[63] Op. cit., passim.
[64] S.F. Romano, *Il contributo* cit., pp. 288-9.
[65] Op. cit., pp. 34-5.

Amore e Patria e voleva continuare nel suo impegno di scrittore, questa volta per farsi mediatore dell'ideologia che batteva alle porte, della quale avvertiva l'incalzante necessità, mediatore verso un pubblico che occorreva educare alle nuove realtà politiche e salvaguardare dalle lusinghe e dalle intemperanze della rivoluzione sociale, diciamo pure con una coscienza abbastanza sensibile dei problemi tecnici che occorreva risolvere nel concepimento e nella costruzione di un romanzo (la sperimentazione di *Amore e Patria* non era stata infruttuosa e aveva già collaudato alcune delle attitudini rappresentative ed espressive del giovane scrittore), indubbiamente anche per gli esempi che gli avevano fornito i manzoniani catanesi come Castorina e Brancaleone (la fortuna ideologica e letteraria del Manzoni nella Sicilia della seconda metà dell'Ottocento è ancora più larga di quanto non appaia da questo limitato settore dell'area catanese), e sopra tutto perché, come abbiamo accennato, la tradizione manzoniana coinvolgeva il tipo di ideologia abbracciato dal Verga e nello stesso tempo proponeva il codice più qualificato e prestigioso della narrativa ottocentesca di estrazione liberale e nazionale, per tutto questo il Verga, nell'immaginare la struttura tematica e formale del suo secondo romanzo, non esita a guardare fondamentalmente ai *Promessi Sposi*, o meglio a guardavi con intenzionale maggiore impegno e con desiderata maggiore sottomissione, e a tentare di porre il carattere « storico » della sua nuova opera nei termini canonici con cui l'aveva dibattuto il Manzoni sino al 1840.

Ma questo è stato già individuato con estrema puntualità da Giacomo Debenedetti.

Il problema, cui tende questa nostra modesta indagine, rimane allora quello di stabilire le responsabilità dell'ideologia nella messa in opera del codice e quindi nella determinazione della struttura.

Il trattamento di ideologizzazione, compiuto dal giovane Verga ne *I Carbonari*, è certamente di tipo emblematizzante e mitizzante e non di tipo problematico o critico, come vorrebbero Lukács e Goldmann [66] perché un romanzo storico avesse una sua validità di struttura e di significato. La storia sembra colta nei suoi momenti di alta deco-

---

[66] G. Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. di F. Saba Sardi, Milano, 1962; L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo*, trad. di G. Buzi, Milano, 1967.

razione simbolica, nei suoi eroici ritratti ideali, come in un'immobile galleria, dove esiste una successione anche ordinata e finalizzata, ma dove ogni quadro sta a sè, chiuso nel suo disegno e nella sua individuale carica di significati e di colori. Corrado esprime in toni addirittura enfatici il modello antropologico più confacente alla natura del capo, di chi sta al vertice della gerarchizzazione civile e sociale pensata e desiderata dal Verga: un modello così esasperato da slittare nei termini del superomismo dittatoriale e del fanatismo magico (« vi è un capo al di sopra di voi... che ad un suo cenno può cadere la testa più superba », « fate sentire la vostra parola incantata, mostrate la vostra bacchetta magica »; « Qui, Mylord, il re son'io »; « La mia volontà è onnipotente di un prestigio supremo »:[67] è l'autoritarismo che ritroveremo in altri personaggi verghiani, anche dello stesso romanzo, sopra tutto in personaggi di estrazione patriarcale, ma che qui ha un suono tutto politico, perfettamente intonato ai bisogni di ordine e di disciplina richiesti dall'inevitabile caos siciliano nella fase garibaldina e postgaribaldina della cacciata dei Borboni). L'immagine di Corrado è perciò di una verticalità rigida, espressione di una tensione intellettuale e psicologica assoluta e univoca, alla quale i fatti amorosi e cavallereschi si aggregano solo come complementi ornamentali e non come aspetti dialettici di una personalità complessa e drammatica.

La tipologia può continuare: Angelo, il buon contadino pronto a sottomettersi e a riconoscere chi comanda (« E' il tuo Capo, Angelo! — gli dice padron Parafanti — ... Levati il cappello »)[68] Giustina, la ragazza aristocratica rispettosa dell'autorità familiare e perciò incline a sacrificare il suo amore per Corrado e accettare la volontà che la vuole sposa al cugino Francesco; Guiscard, il traditore e malvagio per eccellenza, non casualmente francese; Rita, la contadina che aspira a mutar ceto e coltiva per questo un amore impossibile; padron Parafanti, simbolo del rivoluzionario-patriotta, apparentemente politico, divenuto poi ribelle e brigante contro il ceto dei galantuomini. Sono situazioni antropologiche che il Verga maturo saprà riprendere e sviluppare in tutt'altro modo. Qui esse sono il frutto calcolato di un'intolleranza ideologica, di un universo che si chiude perché ha paura di

---

[67] *I Carbonari*, ed. cit., p. 189, 212, 245 e 374.
[68] Ivi, p. 169.

essere offeso e confiscato, di un'interpretazione storica decisamente e funzionalmente manichea. Lo spirito conservatore del Verga, che nei *Malavoglia* godrà di una latitudine umana e psicologica di ben altro rilievo e significato, qui è intransigentemente politico.

Ora il Verga fa di tutto per costruire il suo romanzo secondo la norma di fondo relativa ai componimenti misti di storia e di invenzione, vogliamo dire che tende a un rispetto quasi rigoroso dei criteri d'impianto contenuti nel codice del romanzo storico. Sopra tutto mira a stabilire una conveniente convergenza strutturale tra « pubblico » e « privato », tra il fatto (o il personaggio), colto « en dehors » nel documento, e la sua psicologia propria del rivestimento poetico, fra il « passato » della vicenda raccontata e il « presente » dello scrittore. Ma l'emblematizzazione e la mitizzazione dei fatti e dei personaggi, scaturite dalla pervicace volontà ideologica e didattica che abbiamo illustrato, non potevano consentirgli né una realtà storica problematica, né una realtà storica selezionata, al fine sia di una più stretta aderenza alla storia che non si può trascrivere — direbbe il Manzoni — come « verità netta e distinta », come « cognizione » « perfetta » [69], sia di una sua più dinamica e intima favolizzazione che lo stesso Manzoni affidava al montaggio proprio dell'unità d'azione [70].

Nell'un caso e nell'altro il Manzoni intendeva provocare la partecipazione concreativa del lettore, tanto a livello interpretativo e perciò anche ideologico, come osservava nel 1840, attraverso quel tanto di « dubbio » che lo storico e il narratore storico non possono fare a meno di trovare o supporre nella storia: « Nel dubbio eccitato dal romanzo storico, lo spirito... s'inquieta, perché nella materia che gli è presentata vede la possibilità di un atto ulteriore » [71]; quanto a livello fantastico, come programmava anche nel 1820, se il lettore è chiamato a inventare e colmare i vuoti lasciati dallo scrittore nel suo montaggio, a « congetturare » « al di là di quello che può sapere » dall'autore [72].

---

[69] A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Milano, 1845 (citiamo da *Tutte le opere*, ed. Lesca, Firenze, 1923, p. 841).

[70] Su questo concetto, P. Mazzamuto, *Poetica e stile in Alessandro Manzoni*, Firenze, 1957, passim.

[71] *Del romanzo storico*, ed. cit., p. 841.

[72] Ivi, p. 842.

Ne nasce che, mentre il Manzoni la verità intera pensò di coglierla in profondità, nella ragione dei fatti, nella successione degli avvenimenti selezionati, perché interessanti e drammatici — come è detto nella lettera allo Chauvet — e perciò rapportabili tra loro in uno « spectable unique » [73] e mentre nella formazione di questa unità strutturale e poetica era coinvolto il lettore, il Verga la verità intese coglierla in estensione, come insieme di fatti disposti in successione compatta e conclusa, come *summa* di idee predicate con tono di infallibilità concettuale e moralistico-giudiziaria, senza concedere alcuno spazio ricreativo e reinterpretativo, quindi né estetico né ideologico, al suo pubblico. La verità dei fatti e delle idee era stata tutta enunciata, senza dubbi e perplessità di sorta: lo scopo dello scrittore diventava solo quello di farla accogliere come tale.

Di qui la particolare teatralità del romanzo, rilevata da tutti gli studiosi e forse ancora da discutere, perché non teatralità di tipo barocchegiante, come lascia supporre l'Annoni [74], che era teatralità fenomenistica, con una sua radice filosofica tra pascaliana e lockiana che manca nel Verga; perché non teatralità di tipo scespiriano o pirandelliano (nonostante alcune battute del romanzo sulla vita come scena o come commedia) [75], che è teatralità esistenziale e surreale, ben lontana dal telaio ideato e costruito dal nostro giovane scrittore; e, infine, perché non teatralità nemmeno manzoniana, nonostante le affinità nelle didascalie di riferimento alle analogie teatrali (« della vasta scena circostante », « come al dividersi di una scena », « Tale fu lo spettacolo che... », nel Manzoni; « l'alzarsi di una scena », « all'alzarsi di quel sipario uno spettacolo nuovo », « teatro del combattimento », nel Verga) [76], che è per così dire teatralità d'azione, tutt'uno con l'unità narrativa realizzata con procedimenti scenici [77].

La teatralità de *I Carbonari* discende tutta dall'emblematizzazione voluta dall'ideologia aristocratico-borghese dello scrittore ed è, a nostro avviso, mera coreografia, disegno decorativo, cornice da apporre

---

[73] A. Manzoni, *Lettre à Mr. Chauvet*, in ed. Lesca cit., p. 241.
[74] Saggio introduttivo cit., p. 25 e sgg.
[75] *I Carbonari*, ed. cit. 473 e 484.
[76] A. Manzoni, *I Promessi sposi* (edizione riveduta del 1840), in *Tutte le opere* di A.M. a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, 1954, II, tomo I, p. 8, 127, 607; *I Carbonari*, ed. cit., p. 135, 237 e 291.
[77] P. Mazzamuto, *Poetica e stile* cit.

ai ritratti dei personaggi (tutti dotati di un loro medaglione), pura stereotipia descrittiva con ben precise tendenze oleografiche di brutto gusto neoclassicheggiante. Diciamo che è un modo per visualizzare e ornare i concetti dell'ideologia monarchico-sabauda che lo scrittore vuole trasmettere al suo lettore, nella falsa pretesa pedagogica di canalizzare la persuasione attraverso il mito o attraverso il colore e l'orpello. Basterebbe per tutte la scena dell'arrivo di Corrado nel salone in cui era riunita l'assemblea dei carbonari: è costruita come un « quadro » per un « effetto » « sorprendente », annota lo stesso Verga, l'effetto della superiorità del Gran Maestro, nel momento in cui esibisce, più che esercitare, la sua autorità illimitata; e l'effetto dell'ammirazione dei convenuti verso quella « testa alta » e quello « sguardo altiero »: il tutto in una prospettiva figurativa a gradini: al livello più alto, il Capo « colla croce sul petto »; al suo fianco, gli altri capi « colle spade nude in pugno »; sugli scanni inferiori, i capi subalterni e i semplici carbonari [78]. Ma non dimentichiamo la battaglia navale tra l'*Audace* e le due navi francesi, che sembra disegnata a tavolino, in modo che risaltasse in pieno la perizia vincente di un nobile, inglese per giunta, sir Clawton, comandante della goletta. La stessa scena dell'impiccagione è tutta risolta nella « processione », nella esteriore personificazione retorica delle « due forche » « che stendevano le loro scarne braccia, come ad afferrare le vittime », e nella macchinosa immagine del « turno » dei giustiziati. Sarebbe utile una ricognizione anche in sede stilistica, dove non ci deve sorprendere una sintassi prevalentemente anaforica e consecutiva, concepita in funzione di riquadri paralleli e subordinati, in funzione cioè dell'esito figurativo e teatrale della vicenda.

V'è insomma, anche attraverso questa teatralità, un'acerba tendenza al « tutto tondo », che il Verga verista sperimenterà nelle forme intime ed epiche che sappiamo e che il giovane Verga de *I Carbonari* finisce col viziare ed appesantire con l'ingombro della sua ideologia enfaticamente chiusa e pareneticamente celebrativa. Quanto dire che la struttura del romanzo soffre di questa contraddizione, della condizione cioè — direbbe l'inglese Forster — di farsi portatrice di « per-

[78] *I Carbonari*, ed. cit., pp. 228-50.

sonaggi piatti » che si mascherano da tutto tondo [79], intendendosi per personaggi piatti quelli appunto che riflettono interamente e passivamente l'ideologia dello scrittore.

Aveva ragione dunque Giacomo Debenedetti nel sostenere che *I Carbonari* fossero un fallimento come romanzo storico. Un'idea questa che avrebbe maggiori possibilità di prova, se pensassimo ai numerosi inserti di quelle situazioni e intonazioni dumasiane (di quel Dumas che, al seguito di Garibaldi in Sicilia, in perfetta sincronia con *I Carbonari*, scriveva *Les Garibaldiens*), che nella storia della narrativa ottocentesca segnano indiscutibilmente il momento di maggiore crisi del romanzo storico e il passaggio al *feuilleton*, ma, mentre testimoniano una delle principali deroghe verghiane al codice, si configurano solo, occorre ripeterlo, come variazioni fantastiche destinate a connotare dall'esterno e a conferire una sensazione di movimento al rigido apparato ideologico del romanzo (vedi sopra tutto il carattere anche avventuroso e moschettieresco della biografia di Corrado), rimanendo quindi estranee alla sua fondamentale e specifica delineazione tematico-strutturale, quasi in contrasto con la poetica programmatica dello scrittore e solo come esito di una poetica in atto. Anche perché non è escluso che il Verga abbia, nella realtà, pensato invece a quel romanzo politico, che Giovanni Villanti suggeriva come alternativa al romanzo storico, il quale fu assunto solo come prestigiosa etichetta, come tributo alla più autorevole e seducente moda letteraria del secolo, come pretesto tematico o come maldestro tentativo di entrare nella tradizione culturale alla quale lo sospingeva l'ideologia liberal-moderata e cattolico-manzoniana del suo ceto aristocratico e borghese. Né al Verga probabilmente sfuggirono queste incongruenze, se, quando scriverà, a distanza di qualche anno, *Sulle lagune*, non penserà più al romanzo storico. Ritornerà alla sua ideologia giovanile de *I Carbonari* negli anni maturi, ma con motivazioni più profonde e con quella problematicità di cui avea bisogno per dare al dramma storico della Sicilia risorgimentale e postrisorgimentale la giusta dimensione letteraria.

---

[79] E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, London, 1927, p. 85.

Antonio Di Grado

IL MAESTRO DI VERGA: GLI « ASTRATTI FURORI » DI ANTONINO ABATE

E' destino di quei personaggi minori cui toccò di sfiorare, nella vita d'ogni giorno, letterati di ben più alta statura e rinomanza, esser consegnati alla storia solo per via d'aneddoti impietosi, in cui l'inevitabile confronto col grande schiaccia il poveretto ch'ebbe la ventura di conoscerlo e praticarlo restando indenne da quella grandezza.

Così, se un Antonio Ranieri corre oggi il rischio di identificarsi per sempre con un inequivocabile appellativo (l'imbecille di Napoli) affibbiatogli da critici indispettiti dalla sua incomprensione per il suo grande convivente [1], una sorte non molto diversa parrebbe spettare a don Antonino Abate, per dieci anni maestro privato del giovane Giovanni Verga. E in effetti a siffatte liquidazioni sembrerebbe autorizzarci l'Abate stesso, tanto preso dalla sua missione di Vate e di antagonista alfieriano-foscoliano-byroniano dei tiranni da non accorgersi mai, lui che pure aveva concesso affrettati *imprimatur* a esperimenti immaturi (e « abatiani ») quali *Amore e patria*, del valore delle opere maggiori del suo allievo, che anzi sicuramente in cuor suo dispregiava, tant'è che, rivolgendoglisi da vecchio in cerca d'aiuto, gli scriveva: « Questa volta potrai essere per me quello che fu Monti per Foscolo »... [2]. Verga aveva già pubblicato *Vita dei Campi* e *I Malavoglia*: e il duplice paragone non può che risultare, allora, così incomprensivo

---

[1] Cfr. A. Arbasino, *Sette anni di guai*, in appendice ad A. Ranieri, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 149-158.

[2] Cit. da F. De Roberto, *Il maestro di Giovanni Verga*, in « La lettura », a. XX, n. 9, 1 settembre 1920; ora in F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 60.

dei valori reali da sfiorare il grottesco. Lo stesso *repêchage* giornalistico, vivacissimo ma pure documentato, che Federico De Roberto dedicò nel '20 al già obliato don Antonino, non rende un gran servigio alla sua memoria, associata con quella del più avventuroso ma ahimé altrettanto mediocre Castorina, in una divertita tavola teratologica d'eccessi stilistici e di spropositate presunzioni [3]. A chi si ostinasse a storicizzare l'inquieta fisionomia del Titano di via Garibaldi e a decifrare i segni della sua pur ingombrante presenza nella formazione della generazione verghiana, non resterebbe dunque che considerare il magistero dell'Abate, allargando una suggestiva ipotesi verghiana di Debenedetti, un mero « posto di blocco » sulla strada dei suoi migliori allievi e concittadini [4].

Prima d'arrendersi vale forse la pena, tuttavia, di gettare sulla sua vita e l'opera sua uno sguardo (se è possibile dirlo) disinteressato, di liberare cioè l'una e l'altra dalla tremenda ipoteca del confronto con l'alunno Verga.

L'ambiente letterario catanese aveva vissuto, com'è stato autorevolmente dimostrato [5], le *querelles* fra classicisti e romantici all'insegna della tolleranza se non addirittura d'una paciosa convivenza che autorizzava, a differenza che nella Palermo *engagée* della « Ruota » e dei Castiglia, il più indisciplinato eclettismo [6]. Tòpoi ossianici o neoclassici, foscoliani o manzoniani o guerrazziani, assunti in grazia delle loro risonanze meramente letterarie, venivano sposati perfino a sopravvissuti eccitamenti barocchi o a manierate esercitazioni arcadiche. In quell'ambiente Antonino Abate irrompeva con due eclatanti avvenimenti, destinati a imprimere fin dall'inizio nella sua fisionomia d'intellettuale i tratti del più prepotente protagonismo: il primo fu la pallottola che gli perforò l'addome nel corso dei combattimenti del 6 aprile 1849, che

---

[3] Cfr. F. De Roberto, *Il maestro di Giovanni Verga*, cit. e *Il volo d'Icaro. Domenico Castorina e Giovanni Verga*, entrambi raccolti, insieme agli altri saggi verghiani di De Roberto, da C. Musumarra, in *Casa Verga*, cit.

[4] Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 77 e *passim*.

[5] Cfr. C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, Giannotta, 1971², pp. 47-69.

[6] Sul dibattito fra classicisti e romantici siciliani cfr., oltre all'op. cit. di C. Musumarra, M.I. Palazzolo, *Intellettuali e giornalismo nella Sicilia preunitaria*, Catania, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, 1975.

lo videro resistere, fra i popolani del Battaglione Corso, alle truppe borboniche alla Porta di Aci [7]. Il secondo, dopo la fuga a Castrogiovanni e poi a Palermo e il successivo ritorno a Catania (giacché, come lui stesso racconta, « privo dei mezzi necessari alla salvezza, dovetti rimanere ad aspettare la rabbia o la clemenza del tiranno offeso » [8]), fu la pubblicazione nel '50 delle prime dispense dell'ambizioso romanzo storico *Il Progresso e la Morte* [9], subito adocchiato dalla censura che gliene inibì la prosecuzione, lo sollevò dall'insegnamento, da poco conquistato, nell'ambito Collegio Cutelli, lo perseguitò per qualche tempo dando fiato alla leggenda d'un pericoloso cospiratore che, come recita un verbale di polizia di quegli anni, « ai giovinastri discenti li faceva giurare sul suo *trombone* e li incitava contro il R. Governo Borbonico » [10].

Più oculati dell'Intendente, che in quei frangenti dava la caccia non solo ai romanzi ma financo alle barbe, ritenute inequivocabili segni d'appartenenza alle sette eversive [11], si dimostrarono, nel giudicare *Il Progresso e la Morte*, i letterati catanesi, che ne notomizzarono spietatamente gli spropositi grammaticali, sintattici e perfino ortografici e ne misero in luce i reboanti secentismi [12]: e invero in quelle pagine antitesi, bisticci e oscurità tali da far impallidire l'Anonimo manzo-

---

[7] Su questi ed altri dati della propria biografia lo stesso Abate è munifico di dettagli nelle sue opere e soprattutto ne *La camerilla in Catania*, Catania, Pastore, 1868 (sul battaglione « Corso » e i fatti del '49 cfr., dello stesso Abate, *Il Battaglione dei corsi al Venerdì Santo 1849*, Catania, Pastore, 1877, nonchè C. Naselli, *Un nuovo documento sul 5° Battaglione « Corso »*, in « Archivio Storico per la Sicilia Orientale », 1933, fasc. II-III, pp. 339-355). Sulla vita e l'opera di Abate cfr., oltre al saggio derobertiano del '20, L. Perroni, *Gli scolari del Titano*, in *Studi verghiani*, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, vol. II, pp. 55-65; C. Naselli, voce *Abbate (Abate) Antonino* del *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 17-18; C. Musumarra, op. cit., pp. 140-146 e *passim*.

[8] A. Abate, *La camerilla in Catania*, cit., p. 10.

[9] A. Abate, *Il Progresso e la Morte. Romanzo storico*, Catania, Musumeci-Papale, 1850.

[10] *Cenni biografici del ribelle D. Antonino Abate*, A.P. di Catania, Atti della Polizia Borbonica, lett. A, Fasc. 2, scaff. IV.

[11] Cfr. V. Finocchiaro, *Un decennio di cospirazioni in Catania*, in « Archivio Storico per la Sicilia Orientale », 1907, fasc. II, pp. 319-339.

[12] Cfr. V. Nicotra, *Scritti critici sul romanzo storico Il progresso e la Morte*, Catania, Giuntini, 1850; R. Caffi, *Lettera critica sulle critiche d'oggigiorno*, Catania, Sciuto, 1850; G. Floreno, *Lettera critica sopra un carme di Antonino Abate in morte di Cesare Clarenza*, Catania, Giuntini, 1850 (è una stroncatura non solo del carme suddetto ma pure del romanzo in questione; a Floreno replicò Luigi

niano cooperano a una rappresentazione magniloquente della storia umana in cui abbondano le personificazioni e vengono mobilitati, senza risparmio di mezzi, vasti repertori mitologici e storici: caratteristica, questa, di tutta la produzione dell'Abate, che a quel repertorio non cessò mai d'attingere a piene mani, fosse pure per difendere i privilegi del Collegio Cutelli o per osteggiare un progetto urbanistico da lui non condiviso, vuoi nei suoi infuocati *pamphlets* vuoi sulle colonne dei giornali da lui diretti o ispirati.

Questo vasto disegno di rivisitazione dell'intera storia dei popoli è orientato sin da queste prime prove in funzione d'un vago evangelismo avverso agli abusi del clero ma altrettanto ostile al « sogghigno dell'ateismo » [13] (« Domenico di Guzman e Voltaire — dirà più tardi — si contrastano l'impero dell'umanità, per istrapparla alla fede di Cristo » [14]) e d'un umanitarismo populistico che per ora s'appaga di edificanti quadretti di carità (ricchi benefattori e poveri beneficati avvinti nella « voluttà » di un « angelico amplesso » che gli fa esclamare: « Anche la miseria ha momenti d'ineffabile dolcezza » [15]): e ciò negli anni in cui sulla stampa catanese voci qualificate si levavano contro l'inutile ipocrisia dell'obolo [16] e veniva finalmente data alle stampe la *Carestia* del Tempio [17], sanguigna epopea d'un *Lumpenproletariat* affamato e violento.

Abate frattanto continuava nell'insegnamento privato, avviando all'Università tutti i futuri professionisti e il giovane Verga, suo lontano parente, con loro: in quell'istituto, sempre più fiorente e rinomato finché le scuole pubbliche del nuovo stato unitario non gli faranno concorrenza, il Titano infiammava i giovani con le sue aspre e ispirate invettive alfieriane, e con la quotidiana lettura dell'*Ortis*, di Byron e Dumas e naturalmente dei poemi del conterraneo Castorina foggiava il loro immaginario a somiglianza dei propri « astratti furori » libertari.

Oliva, *Risposta in difesa del mio maestro Sig. D. Antonino Abate contro la censura di Girolamo Floreno*, Catania, Musumeci-Papale, 1850).

[13] A. Abate, *Il Sacerdozio della Croce. Carme*, Catania, Coco, 1874, p. 13.

[14] A. Abate, *La camerilla in Catania*, cit., p. 92.

[15] A. Abate, *Il Progresso e la Morte*, cit., p. 20.

[16] V. fra gli altri M. Rizzari, *Sull'ordinamento e distribuzione dei soccorsi in favore dell'indigenza involontaria*, nel « Giornale Gioenio », t. X, marzo-aprile 1845, pp. 53-77 (e cfr. C. Musumarra, op. cit., pp. 73-104).

[17] D. Tempio, *La Carestia*, Catania, Sciuto, 1848-49.

Il '60 e la venuta di Garibaldi lo sorpresero mentre attendeva alla faticosa stesura dei dodicimilasettecento versi del suo poema, quella *Rigenerazione della Grecia* che l'impegnò per quasi quindici anni [18] e della quale il suo *Racconto di un esule* [19], dato alle stampe proprio in quei mesi, costituiva una sorta di antefatto, enfaticamente autocelebrativo pur nell'artificio della trasposizione autobiografica. Ma a quella data il giovane Verga, che lavorava ai *Carbonari*, s'era già distaccato dal maestro se non nello stile certo nell'ideologia, grazie alla frequentazione del coetaneo Niccolò Niceforo, cresciuto a una scuola (quella del Cavallaro) fieramente ostile all'Abate nonché manzoniano fervente e, quel che più conta, ben più moderato e realista del fiero don Antonino [20]. Il quale, del resto, non aveva voluto partecipare alla liberazione della città e ai combattimenti che la precedettero, che più tardi anzi denunziò come un inutile spargimento di sangue, a differenza di Verga che quella tesi contraddisse nella prefazione ai *Carbonari* [21]. Il fatto è che ad Abate quegli avvenimenti parvero sapientemente orchestrati da una nuova classe dirigente avida e priva di scrupoli più dell'antica: « quel giorno istesso — racconterà

---

[18] A. Abate, *La Rigenerazione della Grecia. Poema in ottava rima*, Catania, Crispo e Russo, 1866.

[19] *Racconto di un esule per Antonino Abate*, Catania, Tip. S. Giuseppe, 1860.

[20] Di Niceforo v. i *Pensieri su la vera missione del letterato*, Catania, Galatola, 1857 (e cfr. L. Perroni, *Studi verghiani*, cit., vol. II, pp. 34 e 60-61; C. Musumarra, op. cit., pp. 172-73, e 185).

[21] Sull'opportunità di dar battaglia alle truppe borboniche, sostenuta dalle squadre di patrioti concentrate a Mascalucia, s'erano mostrati riluttanti i cospiratori catanesi del Comitato d'Azione (fra i quali Gioacchino Biscari e, verosimilmente, il suo amico Abate), propensi piuttosto a rispettare la tregua concordata col Clary (cfr. V. Finocchiaro, *Un decennio di cospirazioni in Catania*, in « Archivio storico per la Sicilia Orientale », 1908, fasc. III, pp. 375-424). Gli scontri del 31 maggio parvero dunque all'Abate, nella loro inutile ferocia (« Il popolo rimase inerte — le squadre fecero quello che hanno fatto i mercenari di tutti i tempi », ne *La camerilla in Catania*, cit., p. 27), una calcolata atrocità perpetrata dai caporioni della futura « camerilla », che frattanto « aspettava in Mascalucia il momento di raccogliere il frutto esecrando di quell'olocausto » (*ibid.*, p. 28). Il giovane Verga, che viceversa a quelle giornate aderì entusiasticamente e militò poi nella Guardia Nazionale (cfr. F. De Roberto, *Ricordi e aneddoti verghiani*, in L. Perroni, op. cit., vol. I, pp. 72-75), fu di diverso avviso: « Ebbimo un giorno di lutto, sì; ma che vale? non uno pensava che l'indomani quella bandiera, che aveva sventolato fra il fumo del combattimento all'altarino dei quattro Cantoni, non dovesse mostrarsi al Palazzo di Città » (dalla prefazione a *I Carbonari della montagna, romanzo storico di Giovanni Verga*, Catania, Galatola, 1861, vol. I, p. 4).

dopo qualche anno — gl'impieghi vennero divisi fra i componenti e fra le creature della Camerilla »[22]. Questa diagnosi spietata del trasformismo e delle lottizzazioni messe in opera dalla nuova *leadership* moderata costituirà anzi il nucleo di un'aspra requisitoria, *La Camerilla in Catania,* che vedrà la luce nel '68. Per ora Abate è in una posizione d'attesa: pur riesumando per qualche numero una vecchia testata, « La Verità », che l'aveva già visto dar battaglia nel '48, non esita a indirizzare versi apologetici (e politicamente più che ortodossi) al nuovo sovrano[23], ad abbandonare per qualche momento i vecchi amici repubblicani capeggiati dal patrizio Gioacchino Biscari e ad appoggiare perfino la resistibile ascesa del marchese Casalotto, innalzato dai moderati al comando della Guardia Nazionale e poi allo scanno parlamentare. Viene così richiamato al Collegio Cutelli e rifiuta al Biscari la collaborazione al foglio democratico e garibaldineggiante « La libera parola »[24].

Ma in ben altre gratificazioni, inconfessate ma certamente disattese, dovette egli confidare se di lì a pochi mesi, riavvicinatosi al Biscari e avendo aderito alla sua Società Unitaria, strappò con un piccolo *golpe* redazionale il « Roma degli Italiani » dalle giovani mani di Niceforo e Verga, annessionisti entusiasti e filosabaudi, per farne un foglio antigovernativo e fiancheggiatore della Sinistra garibaldina e mazziniana[25].

---

[22] A. Abate, *La camerilla in Catania,* cit., p. 32.

[23] A. Abate, *Italia e Vittorio Emanuele. Poemetto,* Catania, Galatola, 1861.

[24] « La libera parola », già nel n. 8 del 7 gennaio '61, lamentava la precoce estinzione della Dittatura e il passaggio della *leadership* nelle mani dei moderati, pronti a ridurre l'isola a « provincia conquistata dal Piemonte ». Abate vi pubblicò, in occasione del numero straordinario del 19 marzo '61 per l'onomastico di Garibaldi, degli Sciolti in cui esortava il Generale a guardarsi dai suoi avversari, « esecrando avanzo/ dell'empia ciurma dei tiranni »: è uno dei primi segni del suo ritorno all'opposizione dopo mesi di cauto silenzio.

[25] Sulla vicenda del « Roma » cfr. F. De Roberto, *Ricordi e aneddoti verghiani,* cit., pp. 73-74; L. Perroni, *Gli scolari del Titano,* cit., pp. 61-64 (la Perroni dimostra tuttavia scarse conoscenze storiche e cita fra l'altro con perplessità « un certo sig. Biscari », ignorando probabilmente tanto il ruolo politico del patrizio catanese quanto l'esistenza stessa della casata dei « Vicerè » derobertiani e la loro secolare egemonia); N. Cappellani, *Vita di Giovanni Verga,* Firenze, Le Monnier, 1940. L'irreperibilità delle prime copie del « Roma », quelle della direzione Verga-Niceforo, lascia comunque ancora aperto questo capitolo della biografia verghiana. Le copie rintracciabili (a partire dal n. 18 del dicembre '61) sono interamente « abatiane »; il discorso del « Roma » è continuato a partire dal '64

Verga non mancò di resistere al tentativo e in una fiera lettera di protesta imputò al vecchio maestro l'intento di « assorbirci interamente e ridurci veri fattorini di stamperia »[26]; resa pubblica la sua estraneità al nuovo corso[27], passò anzi, col Niceforo, alle altrettanto brevi avventure giornalistiche de « L'Italia contemporanea » e de « L'Indipendente », testata che ancora una volta sarà Abate ad ereditare quando Verga spiccherà definitivamente il volo verso più ospitali lidi.

Nel violento *pamphlet* del '68 sulla *Camerilla* Abate deprecò quel momento di « stolida fiducia nel governo italiano »[28], peraltro cancellato ben presto da una frenetica attività di vate, di giornalista, d'uomo pubblico[29]: nella quale è ovviamente il vate (alla cui penna inesausta si debbono, nell'arco d'un decennio, il poema su *Il Venerdì santo del 1849 in Catania*[30], la già citata *Rigenerazione* e le due farraginose tragedie in versi *Napoleone il grande*[31] e *Il Redentore*[32], altrettanto irrispettose delle unità aristoteliche che d'ogni verosimiglianza storica e

---

da « Roma e Venezia », anch'esso mazziniano e persecutore della « camarilla aristocratico-moderata » (Abate non vi compare come direttore, ma il settimanale riproduce sovente i suoi infuocati discorsi; inoltre nella *Cronaca locale* del n. 12, 30 giugno '65, si informa di un duello che ha coinvolto « A.A. » e un avversario e si deprecа questo rigurgito « del medio evo » consumato da « uomini che si dicono progressisti »: si tratta quasi certamente di Abate, come confermerebbe la notizia analoga fornita da F. De Roberto, *Il maestro di Giovanni Verga*, cit., pp. 53-54), e dal '67 da « La Redenzione », di cui Abate è fondatore, direttore e — a giudicare dal lessico uniformemente barocco e sovrabbondante di personificazioni e richiami mitologici — in massima parte estensore (sulla « Redenzione » egli pubblica, fra l'altro, a puntate la sua *Camerilla*).

[26] Da una lettera all'Abate del settembre '60, cit. da L. Perroni, *Gli scolari del Titano*, cit., p. 61.

[27] Così scriveva, infatti, al Direttore della « Penna Indipendente »: « la direzione dalle mani dell'amico mio Niceforo in seguito a quelle emergenze che ci avevano fatto annunziare la sua fine, è passata nelle mani del Sig. Antonino Abate, e noi vi abbiamo pochissima per non dire nessuna ingerenza » (cfr. L. Perroni, op. cit., p. 64).

[28] A. Abate, *La camerilla in Catania*, cit., p. 39.

[29] Il 15 dicembre '61 egli era a Genova, a rappresentare la Società Unitaria catanese all'assemblea dei delegati delle società democratiche. Per quanto riguarda inoltre la sua attività tribunizia, essa è largamente documentata da numerosi discorsi, libelli, commemorazioni funebri e versi d'occasione conservati presso la Biblioteca Civica e Ursino Recupero di Catania.

[30] A. Abate, *Il venerdì santo del* 1849 *in Catania. Poema in sei canti*, Catania, Galatola, 1863.

[31] A. Abate, *Napoleone il grande. Poema tragico*, Catania, Coco, 1872.

[32] A. Abate, *Il Redentore. Tragedia*, Catania, Giuntini, 1873.

finanche scenica, volte come sono unicamente a sublimare le frustrazioni dell'Abate in improbabili identificazioni coi grandi del passato) a prevalere sull'attività del pubblicista e del tribuno, troppo carichi d'enfasi e di scorie retorico-umanistiche per attingere un minimo di coerenza e di professionalità. Il « cervello » del governo « dev'essere un ammasso di cifre indigeste e fatalissime anche a se medesimo » [33]: scrivendo così, Abate confermava ad un tempo l'ostilità del retore verso la prosa della politica quotidiana e l'emarginazione effettiva che da quell'incomprensione discendeva. Rancore ed isolamento cresceranno negli anni, tanto più via via che le successive speranze di riconoscimenti e di fama andranno deluse: e da quella rabbia, da quell'emarginazione nascerà la consapevolezza, nevrotica ma per ciò stesso ricca d'immagini spietate ed efficaci, d'uno storico tradimento, d'una sorta d'ineluttabile trasformismo che dal caso personale, come al solito dantescamente assunto come paradigmatico, s'estende alla situazione presente, fino ad assurgere ad ossessiva ed univoca chiave di lettura del reale. « Erano cangiate le forme non le leggi, gli uomini non i costumi, il protagonista non le scene ed i personaggi » [34]: questa era la denunzia ch'egli affidò al suo scritto sulla *Camerilla* e più volte ripete, anche nei versi magniloquenti del *Napoleone:*

> « Dunque tutto mutò, tutto è lo stesso,
> Il padrone cangiò; la scure il taglio
> Giammai cangiar non puote » [35].

E questa sconsolata denunzia, questa polemica consapevolezza del « gattopardismo » della classe dirigente contribuì certo in misura rilevante a coniare un modello interpretativo destinato a larghissima fortuna nella cultura siciliana e nella sua disincantata lettura della storia, dal De Roberto dei *Viceré*, che del resto riprende fatti e personaggi documentati nella *Camerilla* dell'Abate, al Pirandello de *I vecchi e i giovani*,

---

[33] *Lettera di Antonino Abate a Gaetano De Lorenzo Amaddio* (S. Agata li Battiati, 20 ottobre 1882; fatta stampare dal De Lorenzo senza data nè altre indicazioni tipografiche), p. 6.
[34] A. Abate, *La camerilla in Catania*, cit., p. 59.
[35] A. Abate, *Napoleone il grande*, cit., p. 20.

sui cui debiti derobertiani non s'è detto abbastanza, fino ai nostri giorni, ai Lampedusa e agli Sciascia. Abate, certamente non da solo, contribuì in sostanza alla creazione d'alcuni solidi archetipi: in primo luogo quello dell'ineluttabile e universale trasformismo che vanifica ogni cambiamento strutturale e insieme ad esso, strettamente collegato, quello dell'intellettuale isolato in questa sua pretesa lucidità (e a causa di questa tenuto ai margini), del siciliano emarginato (« sequestrato », avrebbe detto Giovanni Gentile [36]) su cui già nell'ambiente letterario catanese s'era diffuso il Percolla di *Genio e sventura* [37]. Questa figura (mediata dalle sofferte e talora patetiche incarnazioni d'un Abate e d'un Castorina) fornirà al Verga l'archetipo del « vinto »: e chissà, del resto, che Verga, che certamente prestò all'Enrico Lanti di *Eva* alcuni illuminanti dettagli biografici di Castorina (il finanziamento concesso al giovane artista dal Municipio per far fortuna in Italia, la minaccia di sospenderglielo a causa della sua improduttività, il suo stesso destino di *deraciné*), non pensasse ad Abate nell'impietosa descrizione del povero *Maestro dei ragazzi* o in tante altre figure di piccoli « vinti » della piccolissima borghesia di provincia.

A leggere le opere dell'Abate e le sue eccitate perorazioni nei *meetings* democratici o sulle colonne de « La Redenzione », ch'egli diresse e scrisse quasi per intero dal '67, ad interrogare la sua attività pubblica divisa fra polemiche, duelli, tempestose sedute in Consiglio comunale (nel quale sedette, come assessore alla Pubblica Istruzione, dal 1864 al '67), non si può evitare l'impressione ch'egli avesse le carte in regola per una graduale, pacifica integrazione nel nuovo ordine postunitario, ch'egli del resto tentò invano, e che dal risentimento per lo scacco subìto discendesse, in lui e in altri superstiti della generazione unitaria, privati d'un qualsivoglia mandato all'insegna del quale potessero scrivere e sopravvivere, quella accorata diagnosi di cui s'è detto, polemica in primo luogo nei con-

---

[36] E in verità Gentile, nella sua stroncatura « politica » della tradizione materialistica della cultura siciliana, si giova di un'agevole ma ben poco veritiera riduzione di quella tradizione a risibile perorazione retorica e classicheggiante, a una sorta — se così si può dire — di uniforme « abatismo » (cfr. G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, Bologna, Zanichelli, 1919).

[37] V. Percolla, *Genio e Sventura ovvero Quadri e scene della vita di alcuni uomini illustri sventurati*, Catania, Tip. del Reale Ospizio, 1853 (sul Percolla cfr. C. Musumarra, op. cit., *passim*).

fronti di protagonisti e comprimari del lungo viaggio (tutt'altro che incoerente e meno che mai decifrabile alla luce d'un ipotetico « tradimento ») della generazione crispina verso il potere. E quando al potere la Sinistra sarà finalmente giunta, Abate non esiterà a coinvolgerla nel suo giudizio apocalittico: anche i compagni di fede e di lotta d'un tempo, prontissimi del resto ad abbandonarlo nel suo solitario rancore, diverranno ai suoi occhi torve figure di quella « camerilla » che, da definizione icastica della cauta e occhiuta politica dei moderati, assurgerà via via a chiave di lettura universale, a totalizzante categoria gnoseologica.

Nel '76 Abate aveva avanzato la propria candidatura alle elezioni politiche, e in pochi sostennero la pubblicità ch'egli stesso si faceva con i suoi altisonanti editoriali sul « Don Pancrazio », riversando sulle colonne di quel periodico i consueti macchinosi apparati mitologici e storici ma poco o nulla proponendosi sul piano programmatico se non di « salvare l'individuo dagli artigli dello stato »[38]. Nemmeno il Biscari fu al suo fianco e Martino Speciale, suo vecchio amico e correligionario e ora suo diretto avversario, lo bruciò agevolmente sul traguardo elettorale.

L'acrimonia del poeta crebbe e Abate vi intinse a più riprese la penna in occasione della gestione, come al solito personalistica e insofferente, del periodico « La Vita » e nella stesura del poema *Dio e l'uomo*, coerente tentativo di scendere sul terreno del già celebre Mario Rapisardi e di strappargli quella corona di vate di cui più d'una foglia proveniva, in verità, dal giardino dell'Abate. E se Rapisardi s'è votato col *Lucifero* a ridurre in metri classicheggianti un positivismo più che altro orecchiato, Abate da questo momento in poi dichiarerà guerra non solo al « rapisardismo », che — afferma — « se si potesse realizzare cangerebbe l'umanità in un postribolo immenso »[39], ma al positivismo *tout court*,

---

[38] A. Abate, *Agli elettori del secondo collegio di Catania*, nel « Don Pancrazio », n. 34, 29 ottobre 1876, p. 1. Il « Don Pancrazio » si impegnò in una massiccia campagna a favore di Abate pubblicando i suoi sdegnosi proclami, numerosi appelli e raccolte di firme (mancano nomi rilevanti, primo fra tutti quello del vecchio amico e protettore Gioacchino Biscari) e, dopo lo scacco, una lunga serie di suoi editoriali; ma già nel '78 Abate preferiva continuare in proprio la sua attività pubblicistica, fondando « La Vita » per aver più agio di edificarsi un monumento di lodi e tributi senza badare, come al solito, a sprechi di enfasi e di paragoni: è precisamente in questo surplus di retorica che consiste la differenza fra le testate abatiane e la ricca stampa democratica catanese.

[39] A. Abate, *Introduzione al poema Dio e l'uomo*, Catania, Martinez, 1878, p. 3.

significativamente ritenuto mallevadore delle ciniche pratiche governative e del trasformismo imperante: « E se si credette, che mercè l'evoluzione darwiniana la scimmia divenne uomo; perché, col *mirabile* trasformismo ministeriale, il birro non può diventare un eroe? » [40]. Paradossalmente ma non troppo, Abate dovette proprio a questa vena risentita e acrimoniosa le sue pagine più sincere e più vive, com'era già avvenuto col libello sulla *Camerilla*: ancora una volta cioè non saranno i suoi proclami di vate (come il truculento poemetto *L'assassino* dell'83 [41], in cui arriverà a teorizzare la violenza e la vendetta) a cavare dal suo farraginoso deposito di opulente metafore e logore teorie palingenetiche qualche verso degno di nota, ma piuttosto egli riuscirà nei violenti giambi de *Il mio pentimento* [42], nello sconsolato *cahier de doléances* delle *Lettere al Re* [43] — seguite dall'amaro *pamphlet Il Re è partito* [44], redatto all'indomani d'una visita di Umberto I a Catania e diffuso, come tanti altri testi abatiani, in fogli volanti che fungessero anche da volantino e da manifesto murale — e soprattutto nel poemetto *Il poeta moribondo* [45], in cui, spogliatosi finalmente della maschera del Titano, egli trasfigura un triste fatto di cronaca occorsogli (l'amore per la giovane figlia d'una sua amante, del quale fu punito con un colpo di pistola che fiaccò gran parte delle sue residue energie) in una poesia che, nonostante il debito palese con « l'estremo e boccheggiante romanticismo » [46], esprime in versi franti e inarticolati come frammenti di delirio il senso di un'infinita stanchezza e d'una irreversibile attesa della morte.

---

[40] A. Abate, *Dante e la Civiltà. Evangelo e Papato*, Catania, Coco, 1883, p. 66.
[41] A. Abate, *L'Assassino*, Catania, Coco, 1883.
[42] A. Abate, *Il mio pentimento*, Catania, Pastore, 1881.
[43] A. Abate, *Lettere al Re d'Italia*, Catania, Coco, 1883, (la prima lettera è dell'ottobre 1878 e la protesta vi è ancora velata da più d'una cautela; ogni soggezione scompare nella seconda, scritta nel gennaio 1881 in occasione della visita del monarca).
[44] A. Abate, *Il Re è partito*, Catania, Coco, s.d. (ma è dell'81 e segue di poco la seconda delle *Lettere al Re*).
[45] A. Abate, *Il poeta moribondo*, Catania, Coco, 1882.
[46] L'espressione di F. De Roberto (*L'esordio di Giovanni Verga*: « *Amore e Patria* », in *Casa Verga*, cit., p. 100) si riferisce più in generale al senso dell'influenza abatiana sul giovane Verga. Eppure un po' di mestiere, nel bene e nel male, Abate trasmise al discepolo: cfr. le osservazioni di C. Musumarra (op. cit., p. 200) sulla lontana ascendenza abatiana di certi procedimenti di concentrazione narrativa già praticati dal primo Verga.

Morto ormai il vate, i suoi residui furori andarono estinguendosi tristemente negli ultimi tentativi, regolarmente frustrati, d'ottenere un riconoscimento o una prebenda; e di questi ultimi anni non sarebbe forse il caso di parlare se in essi non si collocasse un nutrito carteggio col « carissimo Giovannino », il vecchio allievo degli anni eroici, un Verga ormai affermato e più che mai lontano (non solo geograficamente) dall'irrequieto maestro d'un tempo [47]. Abate gli inviò più di venti lettere, dal settembre '79 al novembre '82 — quasi tutte a ritmo incalzante, spesso a distanza di pochi giorni l'una dall'altra —, implorandolo invano di trovare un editore disposto a pubblicare i suoi ultimi scritti e poi chiedendogli raccomandazioni, attestati, consigli in occasione della lunga vertenza, che occupò interamente i suoi ultimi anni, col Ministero della Pubblica Istruzione.

Aveva cominciato col chiedere una cattedra nelle secondarie [48]: e per colmo di irrisione il rifiuto gli venne da quel Martino Speciale ch'era stato suo fortunato avversario nell'agone elettorale ed ora concludeva la propria carriera nella veste di segretario generale di quel Ministero, e dal ministro Francesco Paolo Perez, uno di quei letterati siciliani della generazione unitaria cui aveva arriso il successo che Abate vanamente inseguì [49]. Anche De Sanctis, che al Perez successe nella carica, dovette occuparsi del povero Abate: il quale non mancò di dar prova nei confronti del grande critico, liquidato in lettere irridenti col singolare addebito della « imbecillità della vecchiaia » [50], della

---

[47] Il carteggio, acquisito assieme ad altre carte verghiane dalla Regione Siciliana e custodito dalla Biblioteca Universitaria di Catania, consta di diciotto lettere, tre cartoline postali e un biglietto, tutti di Abate a Verga, che vanno dal 26 settembre '79 al 14 novembre '82.

[48] A tal fine richiedeva a Verga un attestato che documentasse che alla sua scuola s'insegnavano, oltre alla letteratura, storia e geografia (lettera del 26-9-79); Verga lo accontentò subito (lettera datata Milano 1 ottobre 1879, pubblicata da A. Navarria, *Una lettera inedita di Verga ad Antonino Abate*, in « Narrativa », a. III, n. 2, giugno 1958, pp. 71-72).

[49] Speciale fu segretario generale col ministro Perez dal 14 luglio al 25 novembre '79 e con De Sanctis fino all'anno seguente, quando si ritirò dalla politica attiva.

[50] Cfr. *Un curioso epistolario*, in « Don Pancrazio », a. XIII, n. 28, 2 gennaio 1881, pp. 1-2: il periodico catanese, che pochi anni prima aveva appoggiato le velleità elettorali del Nostro, pubblicizzava uno scambio di lettere, « curiose abbastanza, di che non priveremo il buon umore dei nostri lettori », fra Abate, De Sanctis e il segretario generale on. Tenerelli. La lettera che contiene l'espressione citata è riportata per intero e risale al 25 dicembre dell'anno precedente.

stessa patetica megalomania da sopravvissuto che gli impediva di accorgersi dei grandi risultati ottenuti dal « caro Giovannino ».

Ottenuta, a coronamento di battaglie altrettanto lunghe ed estenuanti, la laurea per titoli, « concessa ai figli dell'ignoranza e negata a me perchè repubblicano » [51], Abate confidò addirittura nella possibilità di conquistare la cattedra di Lettere italiane presso l'Università di Catania.

Ma l'iter seguito dalla sua richiesta fu quanto mai umiliante: svolto brillantemente lo scritto su *Dante e la civiltà*, in cui Abate diede fuoco alle ultime polveri del suo messianismo ghibellineggiante, l'orale fu procrastinato *sine die* a causa d'intoppi non solo burocratici: Mario Rapisardi, membro della commissione, ne boicottò i lavori con improvvise partenze, precipitando Abate in uno scoramento tanto più profondo quanto più la « vendetta dei sicari dell'anima » [52] lo colpiva, ancora una volta, per mano d'uno sprezzante e più fortunato conterraneo. Invano il poeta, « essendo ormai vecchio, e forse troppo vicino a vuotare l'estremo sorso del disinganno della vita » [53], tempestava il ministero di lettere infuocate e ripiegava sulla richiesta d'ottenere quella nomina in grazia dei suoi titoli: una vecchia pallottola borbonica del '49, decenni d'insegnamento e montagne di versi magniloquenti non parvero infatti titolo sufficiente al Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, che seccamente rispose: « sebbene le pubblicazioni in versi da Lei presentate attestino facilità e valore d'ingegno, quelle in prosa non danno indizio, che Ella abbia una seria e scientifica preparazione per l'insegnamento della Letteratura nazionale» [54].

Abate replicò indignato con una tempestosa missiva al ministro

---

[51] Lettera di Abate a Verga del 6 agosto '81. Frattanto Abate chiedeva insistentemente all'antico allievo di fargli pubblicare le sue opere a Milano: a tale scopo gli mandava *La voce dell'angoscia* (quasi certamente si tratta de *Il poeta moribondo*) e, nell'82, *Dante e la Civiltà* e *L'assassino*. Qualcosa Verga riuscì a fare solo nel primo caso: ma Abate rifiutò sdegnosamente le condizioni dell'editore, che « possono convenire ad un giovane che debutta nella carriera letteraria, non a me già vecchio e conosciuto » (lettera del 20 gennaio '81).

[52] Lettera del 6 agosto '81.

[53] Lettera del 21 marzo '82.

[54] La comunicazione, del 20 aprile 1883, è riportata da Abate ne *Il professor Antonino Abate e il Ministro Baccelli. Un atto di giustizia*, Catania, Coco, s.d. (ma 1883).

Baccelli[55], nella quale scriveva involontariamente l'epitaffio sulla propria vicenda di sopravvissuto lanciandosi donchisciottescamente in una polemica datata e stantìa contro positivismo ed evoluzionismo che era una polemica contro la modernità stessa, rea (e in questo non aveva torto) d'aver definitivamente travolto il suo nome, i suoi meriti, i suoi versi [56].

E così, quando di lì a poco (il 30 settembre 1888) morirà, ai suoi allievi d'un tempo e ai nuovi protagonisti della cultura siciliana egli non lascerà che la sensazione d'un gravissimo torto, d'uno storico scacco, d'un risentimento che contribuirà ad alimentare la fortunata immagine, assai più letteraria ed endogena che decifrabile in chiave di « rispecchiamento » della realtà oggettiva, d'un ineluttabile destino di trasformismo e di tradimento di cui è vittima in primo luogo l'intellettuale meridionale, il « vinto » per eccellenza.

---

[55] La lettera è del 22 giugno ed è riportata ne *Il professor Antonino Abate*, cit.

[56] In cosa consisterebbe — si chiede Abate — l'insegnamento « scientifico » della letteratura? E risponde: « nel sapere che Dio è un barbagianni, l'uomo un pronipote di messer Gorilla, l'anima un barlume di fosforo, il pensiero un escremento del cerebro »; all'odiato positivismo attribuisce la funzione di legittimazione della prassi governativa e si scaglia contro quel « governo di briganti e di ladri, governo del monopolio e della fame »; si firma « l'ignorantissimo Antonino Abate ».

NICOLÒ MINEO

STRUTTURE NARRATIVE E ORIENTAMENTI IDEOLOGICI NE *I CARBONARI DELLA MONTAGNA*

Scritto tra il luglio 1859 (iniziato anzi il giorno della pace di Villafranca) e le vicende siciliane e catanesi della lotta antiborbonica nel pieno dell'azione garibaldina del '60 (come ci informa la prefazione del novembre '61), pubblicato in quattro volumi tra il '61 e il '62, il romanzo della carboneria della Calabria-ultra degli anni di regno di Murat a Napoli (la vicenda è posta esattamente nel 1810) è l'opera di più risentito impegno del Verga catanese [1]. In esso confluisce tutta la cultura letteraria e politica del giovanissimo scrittore già alla ricerca di uno strumento espressivo valido a immettere le realtà del Mezzogiorno (come erano allora presenti alla sua coscienza) in un cerchio di interesse di respiro nazionale. La fede in una nazione italiana infatti è il tratto fondamentale della cultura verghiana di questi anni ed è vissuto come certezza, o speranza, di una integrazione della realtà siciliana nel contesto europeo attraverso la mediazione della nazione [2]. La patria cioè

---

[1] Citerò dall'edizione *I Carbonari della montagna - Sulle lagune*, con introduzione di C. Annoni, Milano, Vita e Pensiero, 1975.

[2] Sulla cultura e la formazione del giovane Verga (per cui è d'obbligo la citazione di F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964; L. Perroni, *Prima giovinezza del Verga*, in *Studi critici su G. V.*, Roma 1934, P. II, p. 60 e sgg.; C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, ediz. della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, 1958 [poi Catania, Giannotta, 1971]), sulla sua conoscenza della letteratura politica soprattutto e il tipo di sollecitazioni che poté trarre dall'ambiente dell'Università catanese, vorremmo poter sapere di più. Non poco, è noto, derivò dal decennale insegnamento del democratico Antonio Abate, repubblicano e unitario (v. F. De Roberto, op. cit., p. 39 e sgg.). Da lui, che impostava l'insegnamento più sulla lettura degli autori « moderni e modernissimi che non dei classici » e nelle sue composizioni originali trattava di realtà contemporanee e locali (ivi, pp. 45-7), poté trarre forti suggestioni per le scelte tematiche della

come momento di riscatto anzitutto soggettivo, di revitalizzazione di un esistere individualmente demotivato in un quadro politico sociale e culturale ormai inadeguato alle aspirazioni dei ceti più avanzati e degli intellettuali più inquieti [3]. Mi sembra pertanto che si travisi totalmente il significato anche dell'operazione culturale tentata dal Verga col suo primo romanzo *meridionalistico*, confondendo tra la materialità delle scelte tematiche, regionali e provinciali, e la mentalità che orienta tali scelte. La sicilianità verghiana è tutta realizzata in una dialettica regione-azione, in cui i due termini si superano nel senso che il punto di vista nazionale consente una vera comprensione della realtà particolare.

Non è possibile intendere il significato complessivo de *I Carbonari della montagna*, ove si continuasse a giudicarlo frettolosamente come opera tutta letteraria e d'apprendistato o, peggio, come momento di deviazione di un tragitto rivolto altrove, di cui se mai vadano individuati i precorrimenti (lavoro utile per altro) dell'arte futura [4]. Anche in questo caso, qualunque sia il valore in sé e in assoluto dell'oggetto, non si fa un passo avanti nell'interpretazione se non cancellando alle radici delle nostre abitudini mentali l'idea di letteratura che ci è stata trasmessa dall'idealismo crociano, che sopravvive, come inconsapevole propensione o indissolta concrezione culturale, anche nei meno sospettabili e con così robuste aderenze per cui troppi ancora « non pos*sono* non dir*si* crociani ». Non si tratta appunto di scoprire *valori* artistici in relazione a una precostituita tavola parametrica e in obbedienza a stan-

---

prima giovinezza. Da lui altresì aveva certo tratto orientamenti per un'opzione ideologica che lo colloca, negli anni dei primi romanzi, nell'area della sinistra democratica; v. R. Luperini, *Pessimismo e verismo in G. Verga*, Padova, Liviana, 1968, pp. 22-3.

[3] Condizioni deducibili dalla descrizione del decennio preunitario di R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari, Laterza, 1950, p. 314 e sgg.

[4] Accetta sostanzialmente questo schema, ma fa importanti osservazioni su certi aspetti della tecnica narrativa, R. Luperini, *G. Verga*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, dir. da C. Muscetta, vol. 8, t. II, *Il secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1975, p. 197. Ma è questo anche l'apprezzamento complessivo delle pagine dedicate al romanzo da G. Debenedetti, in *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 43-52, 71-86. Ancora un sentore di questa linea interpretativa nelle pagine, per altro assai pregevoli, di G. Zaccaria, *La « falsa coscienza » dell'arte nell'opera del primo Verga*, nel numero monografico, *Verga inedito*, di « Sigma », N. S., X (1977), pp. 91-7. In direzione opposta (*I Carbonari...* come « embrione attivo... del ciclo dei "vinti" »), facendo opportunamente leva sul momento nazionale-unitario dell'ideologia del romanzo, anche se a costo di un esasperato riduttivismo, si muove M. L. Patruno, *Il primo Verga fra tensione unitaria e integrazione nazionale*, in « Lavoro critico », nn. 11-12 (1977), pp. 111-20.

tie catalogazioni esclusivistiche, quanto di valutare concretamente e oggettivamente, cioè storicamente, la funzione e il significato culturali ed espressivi di un romanzo « storico » nella Sicilia, anzi a Catania, tra tramonto borbonico e albori d'unità. Chiarisco. Non credo che si possa eludere, in una prassi conoscitiva storico-critica, la determinazione del posto che l'opera occupa, sul piano formale, all'interno del sistema della letteratura. Ma il giudizio, che del resto non può non essere implicito nella valutazione della funzione e destinazione di un'opera, non deve tradursi nel rifiuto di interesse e di approfondimento interpretativo per tutto quello che non si colloca nei piani alti dell'edificio.

Si tratta dunque, da una parte, di vedere il romanzo nel reticolato di coordinate della produzione narrativa del tempo, di quella locale e di quella di più largo circuito nazionale ed europeo (si intenda letteratura francese). Dall'altra, dato il *genere* dell'opera, occorre procedere a confronti a livello di serie, tra realtà degli eventi storici rappresentati (realtà, è ovvio, in relazione alle conoscenze e alle regole di giudizio coeve all'autore) e scelte e orientamenti della rappresentazione, per valutare il quoziente di deformazione o comunque di enfatizzazione di questa (sul piano sia del contenuto che della composizione in genere) rispetto agli eventi, che è la zona in cui meglio si coglie lo scatto del condizionamento ideologico. Bisogna accertare, in altri termini, come l'opera si costituisca in quanto sistema specifico di convenzioni narrative e letterarie in genere e come tale sistema si faccia strumento di conoscenza e di intervento in funzione del presente. In un secondo momento si vedrà come tale sistema si debba spiegare anche in rapporto alla serie delle istanze psichiche conscie e inconscie dell'autore e del pubblico a cui si rivolge.

A tal fine e in tale contesto di direzioni di lettura non pertinente e addirittura inadeguato è il rilievo, ormai tradizionale, del carattere stantio-provinciale di un'operazione letteraria scommessa sulla riproposta del romanzo storico. Non varrebbe, aderendo a quest'ottica, ricordare che un Guerrazzi ancora scriveva romanzi storici negli anni Sessanta, ché decisive si confermerebbero la sentenza di condanna del genere da parte di un Manzoni e la constatazione del suo decesso da parte di un Rovani [5]. Ugualmente difficile e problematica sarebbe una

[5] Penso ovviamente, del Manzoni, al « discorso » *Del romanzo storico e, in*

giustificazione dedotta dalla storia dello svolgimento europeo del romanzo storico (del '62 è *Salambò!)*, proprio per la svolta che nel genere si realizza (e di cui pure è qualche traccia nel romanzo verghiano, in direzione della « modernizzazione » e della creazione del mito del grand'uomo) a partire dal '48, come ci ha abituati a vedere il classico libro di Lukàcs [6]. Ha rilevanza e pertinenza di giudizio storico soltanto, stabilito l'orientamento dell'opera letteraria data, se soprattutto conoscitivo o soprattutto volto a incidere nel campo della prassi, accertare la rispondenza tra compito e organizzazione del messaggio. Dinanzi a una scrittura di intenti politici come è il romanzo giovanile verghiano (come dimostrerò), bisognerà accertare, prescindendo in un primo momento dalla dimensione soggettivo-espressiva, la sua idoneità ad assolvere efficacemente a un suo compito sociale per essere o no rispondente alle istanze di comunicazione e all'orizzonte di attesa.

Una collocazione inappellabile nel contesto letterario e da tutti ripresa è quella del troppo dimenticato Luigi Russo, che del romanzo coglieva la dimensione foscoliano-ortisiana, contaminata con i « poemi del Byron e i romanzi avventurosi e fantasiosi del Dumas ». Non escludeva il critico una filiazione dalle opere dell'Abate e del Castorina, ma gli premeva insistere sulle « tendenze che evadono dallo stretto ambito » del loro insegnamento [7]. Si deve al Musumarra l'analisi capillare della produzione letteraria catanese prima del Verga e il rilevamento di non poche derivazioni da questa nei suoi romanzi giovanili [8]. Sarebbe certo prodigo di buoni risultati uno studio comparato sistematico che offrisse sinotticamente la tavola delle concordanze con i precedenti catanesi e italiani in genere [9] ai livelli dell'intreccio, degli episodi, dei temi, dei personaggi, dei motivi. Ma, al di là dal giuoco

---

genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione, che è del 1845, e, del Rovani, al *Preludio* ai *Cento anni,* già apparso col titolo *Sinfonia del romanzo* sulla « Gazzetta di Milano » del 31 dic. 1856. Ma andrebbe anche presa in considerazione la difesa che del romanzo storico tentò Guerrazzi nella sua prefazione all'edizione del 1845 de *La battaglia di Benevento: Discorso sopra le condizioni dell'odierna letteratura,* poi in *Scritti critici,* Firenze, Le Monnier, 1847.

[6] G. Lukàcs, *Il romanzo storico,* trad. ital., Torino, Einaudi, 1965, p. 227 e sgg.

[7] L. Russo, *Giovanni Verga,* Bari, Laterza, 1959[5], p. 35-6.

[8] C. Musumarra, op. cit., p. 105 e sgg.

[9] Una serie di confronti con Grossi, Manzoni, Guerrazzi, oltre che coi catanesi, ha proposto G. Ragonese, *« I carbonari della montagna », ovvero Degli incunaboli verghiani,* ora in *Interpretazioni verghiane,* Roma, Bulzoni, 1977[2], *passim.*

delle riprese e dei riecheggiamenti settoriali e parziali, per molti dei quali bisognerebbe anche risalire agli archetipi, cioè a modelli inglesi francesi e anche tedeschi del Settecento e del primo Ottocento, il confronto tenuto sulla linea degli elementi generali e compositivamente più significativi serve a mettere in rilievo lo spessore di novità dell'operazione verghiana. La somiglianza più spiccata infatti non tanto si avverte con l'opera narrativa degli Abate e dei Brancaleone (che forse più hanno influito sul primo romanzo, *Amore e Patria*) quanto con *I tre alla difesa di Torino* del Castorina. Mi riferisco non tanto alla scelta di un argomento vicino nel tempo ma all'ambientazione della vicenda. E' tutt'altro che un'identità tuttavia. Il Castorina aveva collocato la sua storia in quel lontano Piemonte ove egli stesso era andato a cercare gloria, ma portando con sé tutto il bagaglio di sicilianità che era il suo contenuto più autentico e senza riuscire ad amalgamarlo organicamente colla realtà e la storia adottive [10]. Verga da parte sua, se non si chiude negli spazi certi della provincia catanese, non ripete l'errore del Castorina e suo stesso in *Amore e Patria* [11], spianandosi un terreno di ambientazione esteso dalla Sicilia alla Lombardia, ma con epicentro nel territorio della montagna calabro-catanzarese (la Calabria meridionale). Una differenza che potrebbe apparire estrinseca e invece è funzione della struttura complessiva del romanzo, della realtà che vuol rappresentare e dell'intento ideologico. Diversità inoltre emergono anche sul piano dell'intreccio, dell'ideologia, del linguaggio. E ciò non certo perché egli abbia dato ascolto *anche* alla lezione di Manzoni o Guerrazzi o di Byron e Dumas. Le presenze nazionali ed europee avrebbero potuto solo ripetere il giuoco di rifrazioni particolari. Vero è che il segno della futura grandezza del narratore proviene dalla sapiente scelta del tema in rapporto alle intenzioni. Egli ha saputo individuare un piano di riferimento storico che gli consente di organizzare una *macchina* narrativa in cui può dispiegare tutto un suo discorso di respiro nazionale e meridionale al tempo stesso. Il che gli

---

[10] Sulla qualità tutta letterariamente astratta della composizione del romanzo del Castorina, v. G. Cattaneo, *Verga*, Torino, UTET, 1963, p. 9. Per un giudizio complessivo, v. però F. De Roberto, *Casa Verga* cit., p. 62 e sgg. e C. Musumarra, op. cit., pp. 80-5.

[11] Per gli aspetti « siciliani » del romanzo, v. C. Musumarra, op. cit., pp. 110 e 116-7.

è consentito dall'esser riuscito a definire organicamente un'ideologia atta a comprendere le indicazioni qualificanti rispetto al quadro politico-sociale. Così ha potuto superare sin dal romanzo dei vent'anni gran parte di quanto era stato scritto prima nella Sicilia dell'Ottocento. Perché si è liberato d'un colpo, sia pur tra persistenti ingenuità e approssimazioni, degli interessi folclorici e municipali, delle scelte tematiche superficialmente o solo scolasticamente e letterariamente motivate, delle genericità o delle astrattezze ideologiche che non penetrano organicamente il concreto delle realtà rappresentate.

Si deduce già quanto cercherò di mostrare analiticamente. Il romanzo, letto *iuxta propria principia*, mi sembra un organismo, anche se tutt'altro che perfetto, sicuramente assai meglio funzionante di quanto non sia finora apparso. Dicevo della scelta del tema in cui calare delle idee-forza. La tensione del tempo della scrittura, l'attesa della rigenerazione politica e poi la vicenda garibaldina, doveva acuire la capacità percettiva del giovane intellettuale. Erano quasi generalmente chiariti, almeno per i Siciliani, la necessità di un futuro unitario per il Mezzogiorno e il carattere regressivo e illiberale della gestione borbonica sino a quel tempo [12], ed era altrettanto chiaro come compito dello scrittore che volesse istruire il grande pubblico [13] fosse quello di divulgare o confermare questa coscienza onde allargare e rafforzare al massimo il consenso, direi con terminologia contemporanea, alla cultura del cambiamento. Su questa si fondano le idee centrali che organizzano tutto il romanzo sul piano della struttura storico-ideologica. Non sappiamo ancora cosa avvenisse in *Amore e Patria*. Nei *Carbonari* l'urgenza del momento fa prevalere appunto l'istanza politica, che subordina a sé, come mostrerò, la prospettiva storica. Non dovrebbero più esistere dubbi d'altro canto sull'elevato grado di politicità degli scritti letterari del primo Verga, essendone ben conosciuta ormai la politicizzazione sul piano della cultura e dell'azione. Basterebbe ricordare i reiterati tentativi di intervento giornalistico assieme alla milizia

---

[12] Basti citare R. Romeo, op. cit., p. 314 e sgg.

[13] E' ormai acquisita la nozione della coincidenza del punto di vista verghiano, in ordine alla poetica, con quella espressa dall'amico Niceforo nei *Pensieri sulla vera missione del letterato*, Catania, Galatola, 1857 (v. L. Perroni, op. cit., p. 61; C. Musumarra, op. cit., p. 114).

nella Guardia Nazionale (tutte cose di cui pure vorremmo sapere di più) [14].

Quanto dicevo è confermato dalla linea di lettura suggerita dallo stesso autore esplicitamente nella prefazione del novembre '61. Le due motivazioni del sentimento politico, l'*animus* indipendentistico-nazionale (che qui si esprime come odio antifrancese per effetto soprattutto della delusione di Villafranca) e quello antiborbonico, avrebbero pesato però con diversa incidenza nel tempo della redazione, inducendo la prima ad iniziare la stesura nel giorno appunto di Villafranca, la seconda esplicitandosi con la maggior nettezza nelle pagine successive alla rivolta catanese del 31 maggio '60. Si legge nella prefazione: « Cominciammo *I Carbonari* in un giorno di lutto nazionale. Alle ferventi speranze d'Italia, allo slancio prodigioso di 25 milioni, avea fulminato la pace di Villafranca »; e continua, riferendosi alla giornata antiborbonica di Catania del 31 maggio: « Alla nostra volta ripresimo i capitoli che dormivano da qualche mese in mezzo alle ansie supreme dell'aspettativa dell'aprile 1860. Li ripresimo quasi con slancio... e poi, ci si perdoni il peccato, in quei momenti ci parevano belli, ci pareva di combattere anche la nostra battaglia morale ai Borboni e a Clary » [15].

Potrebbe qui aprirsi un discorso in ordine alla vicenda redazionale (che si svolse dunque in due fasi, dato che « i capitoli dormivano da qualche mese », i mesi di aprile e maggio evidentemente), ma soprattutto preme rilevare come l'indicazione della prefazione, le due motivazioni, trovi riscontro nella realtà del testo, in cui i due moventi polemici sembrano distribuirsi in senso orizzontale piuttosto che cooperare con pari intensità per tutta la durata del romanzo. La prima esplicitazione dell'ideologia, nel dialogo del III capitolo tra la protagonista, Giustina, e il padre, il conte di San Gottardo, è tutta orientata in senso indipendentistico-nazionale, antifrancese e unitario: « la nostra povera Italia è in un punto in cui ha bisogno più che mai dei suoi figli; là vi è l'insulto e il sogghigno del soldato francese, del tedesco, dello straniero »; « ... se Dio ci dà la forza di cacciare i francesi... noi avremo leggi proprie e un Re nobilitato dalla Costituzione »; « ... i gentiluomini hanno giurato di... far libero il Regno e forse l'Italia tutta, per darle

---

[14] Anche per altre considerazioni, v. R. Luperini, *Pessimismo e verismo in G. Verga* cit., pp. 22-3.
[15] Ed. cit., p. 85.

quella Costituzione... » [16]. Il motivo torna periodicamente a ribadirsi con minime variazioni, riconfermando di tratto in tratto la linea [17], ma soprattutto passa nella struttura dell'intreccio, in cui i francesi sono sempre odiosi e figure di francesi sono deputate ad assolvere alla funzione narrativa dell'*antieroe:* l'iniquo ufficiale comandante un loro reparto (sapremo alla fine che si tratta del famigerato generale Manhès), presentato come tipica negazione delle leggi della generosità e della cavalleria, e quel Guiscard, l'antieroe per antonomasia del romanzo, in cui si condensa tutta l'iniquità che il Verga è in grado di immaginare. L'*animus* antiborbonico invece si esprime per gran parte del romanzo solo in riferimento alle stragi del 1799. La condanna è anche sfumata dal confronto in positivo con la dominazione francese: « Io voleva correre là, a morire almeno per la difesa della mia terra, quantunque gemente sotto una dominazione che si era fatta esecrare al 1799, sotto una bandiera che se non era la sua almeno non era la francese » [18]. Il tema antiborbonico si svolge distesamente solo a partire da uno degli ultimi capitoli, il XLIX, che denuncia in tutte le sue catastrofiche conseguenze il tradimento della regina Maria Carolina ai danni dei patrioti calabresi, i « carbonari » appunto. Allora la condanna della dinastia è irrevocabile e appassionata, in un linguaggio crudo e aggressivo: « ... la razza che ha ordinato il macello del 1799, che riunisce l'abbiettezza dell'imbecillità e la fredda ferocia della iena nell'uomo che dovrebbe essere il padre e il soldato del suo popolo, e la crudeltà astiosa dello straniero nella donna discesa da una casa flagello d'Italia, che non è venuta a darci una stirpe di padroni che coll'alterigia e la ambizione del forestiere e la sfrenatezza del despota, non possa promettere meglio!... » [19].

Si potrebbe legittimamente sostenere, se si crede che il testo non abbia subito variazioni nel passaggio alla fase editoriale (ed è difficile non crederlo, poiché, diversamente, Verga avrebbe meglio fuso le due motivazioni), che la parte di romanzo scritta a partire dal giugno 1860 fosse proprio quella che ha inizio col capitolo da cui è tratta la citazione. Scomoderemmo troppo i *se* della storia a chiederci che con-

---

[16] Ed. cit., pp. 104, 105, 29.
[17] Ed. cit., pp. 120, 133, 203, 207, 212, 298, 304, 374.
[18] Ed. cit., p. 304, e cfr. p. 374.
[19] Ed. cit., p. 443.

clusione avrebbe avuto il romanzo, se Garibaldi non fosse sbarcato in Sicilia mentre Verga lo scriveva. E' certo che in tutta la parte che precede il capitolo XLIX, che è la più cospicua dell'opera, non si trovano indizi che predispongano l'attesa del tradimento borbonico e della deprecatoria condanna da parte del Verga. Un'assenza troppo significativa e che, per altro, non può essere attribuita a ingenuità del narratore, che mostra di saper bene distribuire a graduare gli indizi in riferimento ad altre azioni e situazioni del romanzo. Basterà ricordare soltanto il trattamento del personaggio di Guiscard. Si potrebbe presumere che l'intento iniziale fosse non la linea di collisione nei confronti della monarchia napoletana, ma anzi il suo coinvolgimento nella prospettiva nazionale e liberale, che è la motivazione da cui, al livello più profondo, è generato veramente tutto il piano ideologico-politico del romanzo. Ipotesi che non dovrebbe sembrare del tutto assurda, se si tien conto delle attese certamente determinatesi in seguito agli eventi diplomatici e politici dei primi mesi di regno di Francesco II coincidenti con la guerra franco-piemontese contro l'Austria. Penso soprattutto alle pressioni su Napoli per l'adozione di un regime rappresentativo [20].

Ma qui si tocca una delle difficoltà centrali dell'interpretazione. Dirò per ora che è anche possibile l'ipotesi più semplice. Sappiamo che in effetti Maria Carolina (giustamente al centro dell'intrigo politico — l'alleanza tra carbonari e corona borbonica — nella narrazione verghiana, così come era nella realtà storica il motore dell'azione della corte di Palermo) [21] alla fine del 1810 aveva smesso di curarsi di un progetto di sbarco nel continente, presa dall'idea di un accordo diretto con l'imperatore [22]. Poiché il Verga poteva esserne informato [23], è verosimile che l'idea di concludere il romanzo col tradimento della regina fosse originaria. Conferma però di una sorta di variazione, se non di rottura, interna al romanzo a partire dal capitolo XLIX è, tra l'altro, il trattamento di uno dei personaggi minori, Parafanti, che per

---

[20] Basterà citare G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, vol. IV, *1846-1860, Dalla Rivoluzione nazionale all'Unità*, Milano, Feltrinelli, 1966², pp. 415-21, e, per la bibliografia relativa, p. 564.

[21] A. Valente, *G. Murat e l'Italia meridionale*, Torino, Einaudi, 1965², p. 94.

[22] A. Valente, op. cit., pp. 173, 198 e sgg.

[23] Il Colletta ne fa cenno: *Storia del reame di Napoli*, ed. a cura di N. Cortese, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1951, vol. II, p. 336.

tutto il corso della narrazione è un fedelissimo carbonaro e alla fine invece senza preparazione alcuna, al solito, si apprende che è passato nelle file dei briganti e si identifica addirittura col terribile capo-brigante di cui parlano le storie [24]. E' vero in ogni caso che un progetto di dimostrazione della possibilità di un'alleanza dei patrioti con una corona borbonica sinceramente avviata in direzione nazionale e liberale non contrasta irriducibilmente con una linea narrativa approdante al tradimento della regina. Se veramente il romanzo era stato originariamente concepito come sto ipotizzando, al Verga si aprivano svariate possibilità di trattamento della materia in modo non contraddittorio.

La doppia motivazione, agendo nella struttura del romanzo non come raddoppiamento surdeterminante ma come duplicità, ne inficia certo l'organicità a livello di intreccio. Rimane indenne però da questa parte la sua funzionalità di manifesto politico, poiché quella che ho riconosciuto come istanza genetica dell'opera, la prospettiva patriottica, non solo non viene limitata nella sua incidenza ma anzi assolve a una funzione di momento unificante. La duplicità neppure incide in ordine alla linea socio-politica dell'ideologia, tutta e sempre vigilmente incanalata in senso moderato e antiborghese.

Non voglio in questa sede tentare analisi dettagliate di questo come di ogni altro livello dell'ideologia. Per un'interpretazione complessiva del romanzo non si può tuttavia mettere tra parentesi il nucleo più significante della visione sociale: l'assunto relativo alla composizione della Carboneria. Questa, nel romanzo, risulta dalla convergenza della nobiltà in funzione direttiva, paternalisticamente esplicata, e dei ceti contadini come quadri intermedi e base. Sembra un puntiglioso scrupolo dell'autore in tutto il romanzo inculcare l'idea che i carbonari non siano assolutamente da confondere con i « briganti » e che i loro capi siano da identificare anzitutto coi « gentiluomini » (termine costantemente e largamente impiegato per designare gli affiliati di alto rango): « vi sono là, nelle montagne, dei gentiluomini, dei rampolli delle migliori famiglie, che attendono a *far carbone* » [25]. Col termine, che non è certo da intendere come sinonimo di *galantuomo* nell'accezione del tempo, il giovane Verga vuole indicare gli appartenen-

---

[24] P. Colletta, op. cit., vol. II p. 334.
[25] Ed. cit., p. 105.

ti alla nobiltà (o al patriziato in genere), vista come « braccio della sovranità » e ceto detentore di ogni valore morale e civile: « Vi è un dovere sacro, che pesa sulla testa di ogni gentiluomo. Tutta intiera la nobiltà di Francia, cadendo col suo re sotto la scure, ha mostrato agli stessi suoi carnefici che tutto ciò che è bello, che è grande, che è buono, è retaggio di questo braccio posto da Dio a lustro e sostegno dei regni; ha mostrato al mondo che la nobiltà si uccide, ma non si calpesta »[26]. Non mancano inquietudini sul futuro di questa classe, di cui si presente e depreca la fine: « un secolo d'inerzia nella nobiltà precede la sua caduta »; « gli ultimi slanci della nobiltà alla sovranità morale »; « quando questo braccio della sovranità lascia senza pensarvi calpestare le sue leggi e la sua patria, non vi è allora più nobiltà, ma vi è una generazione sciagurata di superbia e di nullità »[27]. La lotta nazionale è quindi per la nobiltà un motivo e un titolo alla sopravvivenza come ceto portatore di una funzione egemonica. E' troppo ricordare per questo motivo la tematica e la problematica del *Gattopardo?*

Si diceva della convergenza tra nobiltà e contadini nella Carboneria. La composizione bipolare con ruolo dirigente della prima, oltre a risultare dalla trama complessiva, è dimostrata « sensatamente », direbbe Dante, nella scena della « vendita » carbonara del capitolo VII: « Francesco additò gli scanni e i sedili più bassi. Quelli là, egli disse, servono ai Capi che siamo dieci... I sedili bassi servono ai piccoli Capi contadini che hanno qualche influenza nel contado... »[28]. La spiegazione teorica delle ragioni dell'alleanza nel quadro complessivo delle ragioni dell'azione politica delle due classi è autorevolmente fornita dalla calda oratoria dello stesso capo della Carboneria, l'eroe principale del romanzo, Corrado: « voi [i Francesi], venuti da un'altra patria, avete costretti i gentiluomini a stringersi attorno a una dinastia, quantunque dispotica, per difendere l'onore e la libertà della patria, per non soffrire più il sogghigno del soldato straniero; avete costretto questi poveri contadini a prendere le armi per spargere il sangue civile, a lasciare la zappa per non avere che dar da mangiare ai figli

---

[26] Ed. cit., p. 104.
[27] Ed. cit., pp. 104, 105. Per altre considerazioni dello stesso tenore, v. pp. 133, 145.
[28] Ed. cit., p. 131.

loro, per difendere le loro mogli... Ecco il frutto dell'opera vostra: i semplici contadini hanno preso il fucile, hanno imparato a supplire coll'astuzia e gli agguati alla disciplina e alla forza: i gentiluomini hanno giurato di servirsi della disgrazia dei Borboni per far libero il Regno e forse l'Italia tutta, per darle quella Costituzione che il vostro Re stesso ne ha lacerato quando ci veniva da Baiona, e la guerra civile si è accesa »[29].

Colpisce certo l'assenza, in questo « blocco » sociale della Carboneria, dell'intera gamma dei ceti intermedi, non come individui singoli ma nella loro consistenza di ceto, e della borghesia nel senso marxiano del termine. Certo lo stesso capo della Carboneria è un piccolo borghese, ma la sua mentalità e il suo operato sono del tutto organici al progetto della classe egemone. Diverso discorso va fatto per il complesso del romanzo. La borghesia infatti vi traluce come idolo polemico là dove si ripete (non si può essere sorpresi, se si pensa al carattere mitico che doveva assumere il borghese moderno agli occhi di un provinciale meridionale in quegli anni) un *topos* del « romanticismo » anticapitalistico: « Non dimentichiamo che incominciava l'influenza del nostro secolo, secolo eminentemente calcolatore, in cui si fa l'amore colla penna alla mano e dopo qualche regola di aritmetica, e che ha fatto altrettanti *banchieri* fino dei cuori semplici ed ingenui dei contadini »[30]. Quanto ai ceti intermedi, si ha l'impressione che siano proprio questi a costituire la parte antitetica nel romanzo. Chi mai sarebbero altrimenti i « giacobini », che qui sono i Francesi stessi e i Napoletani che sostengono il potere murattiano nel regno e costituiscono quella metà della popolazione contro cui i carbonari dovevano combattere una triste guerra fratricida?[31] E poi non si sfugge al sospetto che al « ceto di mezzo » debba appartenere l'antieroe di cui si è parlato, il malvagio e funesto Guiscard. Essendo questi l'antitesi di Corrado, si potrebbe vedere nei due esemplato il *buono* e il *cattivo* modo di essere ceto medio.

Non è certo il caso di ricostruire l'intera sociologia dei *Carbonari*. Neppure mi assumerò il compito di accertare nei particolari il grado di alterazione o di forzatura della costruzione verghiana in rap-

---

[29] Ed. cit., p. 29.
[30] Ed. cit., pp. 155-6.
[31] Ed. cit., p. 107.

porto alla verità storica dell'anno 1810, che, ripeto, è l'anno della vicenda del romanzo. Basterà dire, per questo punto, che l'ambito delle scelte e delle preferenze rispetto ai dati fornitigli dalle fonti è piuttosto esteso, e ciò si spiega come risultato della preponderanza dell'interesse di funzionalizzazione al presente. Sappiamo che una situazione di base come quella immaginata dal Verga, l'alleanza tra una carboneria antimurattiana e i Borboni di Sicilia, non è riportabile al 1810, quando la Carboneria è ancora al contrario filofrancese e murattiana. Non è dubbio poi che la repressione anticarbonara da parte della corte di Napoli e la campagna del generale Manhès abbiano avuto luogo non nel 1810, ma più tardi, nel 1813, quando effettivamente i carbonari erano divenuti antimurattiani. Sono informazioni che ovviamente Verga poteva avere. Poteva trarle infatti senza possibilità di incertezza dal Colletta e dallo stesso Cantù. E invece egli optò per il quadro suggerito dal Botta, secondo cui l'azione filoborbonica e antimurattiana dei carbonari si colloca nell'intero arco del triennio 1808-1810 e al 1810 risale la strage dei carbonari operata dal Manhès [32]. Da nessuna di queste fonti però Verga poteva ricavare l'attribuzione all'aristocrazia di un ruolo dirigente nell'ambito della setta, che invece, come si sa, era composta e dominata da elementi della nuova borghesia terriera e in genere del « terzo stato » [33]. La verità è che, a dispetto delle apparenze, la costruzione del romanzo non è finalizzata alla ricostruzione e alla comprensione di un momento storico nella sua tipicità, per riconoscervi segni universali del cammino umano o le direzioni del processo storico, ma si avvale dello spostamento nel passato per proporlo con caratteri e funzioni di parabola mitica.

Si può forse capire il perché della scelta della datazione del Botta. Il 1810 è l'anno della repressione del brigantaggio calabro operata

---

[32] P. Colletta, op. cit., vol. II, p. 394 e sgg.; vol. III, p. 110 e sgg.; C. Cantù, *Storia universale*, vol. XII, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1958, p. 280; C. Botta, *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, Lugano, Tipografia della Svizzera italiana, 1845, t. VI, p. 27 e sgg., 138 e sgg. Faccio il confronto in rapporto alle conoscenze storiche non solo possibili ma sicuramente attribuibili al Verga. Al tempo della stesura del romanzo egli era sicuramente in possesso delle opere storiche di Colletta, Cantù e Botta (v. C. Musumarra, op. cit., pp. 109-10). Il quadro delle fonti storiche de *I Carbonari* andrebbe tutto tracciato con vigile attenzione anche ai particolari apparentemente insignificanti.

[33] Sulla Carboneria v., tra le pagine più ricche di respiro storico, G. Berti, *I democratici e l'iniziativa meridionale nel Risorgimento*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 131 e sgg.

dallo stesso Manhès, un brigantaggio che egli sa alimentato e appoggiato, questo sì, sino alla fine dai Borboni e privo, come leggeva nel Colletta, di « fine politico » nel senso che non aveva « niente di sacro, di nobile, di grande » e non era « popolo mosso, comunque barbaramente qual nel 1799, a sostegno dei propri diritti... ma plebe armata, ladra, omicida » [34]. Quello stesso anno, infine, è quello della effettiva eversione della feudalità [35]. Mettendo assieme questi dati, il giovane Verga poteva attribuire un ruolo antifrancese all'aristocrazia baronale e immaginarne un collegamento con la corte palermitana, e, contemporaneamente, poteva mostrare, attraverso la totale divergenza dei destini alla fine, l'assoluta assenza di collegamento tra movimento patriottico e brigantaggio. Ma soprattutto il 1810 era l'unico anno a cui potesse riferire, senza incorrere in difficoltà ancora più gravi, una possibilità di alleanza tra carbonari e corona borbonica per un progetto nazionale unitario. Dal 1811, come si sa, si mette in moto in Sicilia un processo che esalterà le tendenze separatistiche dei ceti dominanti. Ed era anche l'unico anno in cui avrebbe potuto collocare vicende che mostrassero la perfidia della regina e l'ambiguità di quella dinastia. Maria Carolina infatti fu allontanata dalla Sicilia nel giugno 1813, prima quindi della repressione anticarbonara del settembre 1813 [36].

L'assunto dell'alleanza carbonara tra nobiltà e contadini e l'esclusione-condanna della borghesia e l'antigiacobinismo si offrono a più ordini, e non contraddittorii, di interpretazione. Sembra infatti tutta una calcolata operazione di rassicurazione ed assicurazione nei confronti della « feudalità » e in genere della proprietà terriera meridionale (piuttosto restie, alla vigilia dell'impresa garibaldina, a impegnarsi in una guerra rivoluzionaria) [37], i veri destinatari del romanzo dunque, quanto alle direzioni e agli sbocchi della politica indipendentistica e unitaria, e, assieme, poteva essere una proposta attuale di un blocco agrario atto a salvaguardare il Mezzogiorno dalle conseguenze sociali e politiche dell'introduzione di forme di organizzazione produttiva di tipo capitalistico come pure dalla minaccia di istanze sociali a carattere

---

[34] P. Colletta, op. cit., vol. II, p. 320 e sgg., p. 346.
[35] P. Colletta, op. cit., vol. II, p. 346 e sgg.
[36] Sia consentito rimandare a G. Candeloro, op. cit., vol. I, *1700-1815. Le origini del Risorgimento*, 1956, p. 346 e sgg.
[37] G. Candeloro, op. cit., vol. IV, pp. 433-4.

radicalmente democratico. Rivolto a tutti i ceti era poi il richiamo, così frequente nel romanzo, alla nefandezza della « guerra civile » [38], che era la condizione della lotta antifrancese dei carbonari nella narrazione verghiana, e l'implicito appello a un'unità di intenti che impedisse pericolose spaccature all'interno del corpo sociale.

Tutta un'organizzazione di significati valida in rapporto alla situazione meridionale e siciliana specialmente sia del 1859-60 sia del 1861-62, gli anni della redazione e della pubblicazione dell'opera. D'altro canto il collegamento dell'istanza patriottica unitaria alla matrice carbonara consentiva al Verga di legare le prospettive del presente alla tradizione del democraticismo meridionale che si distingue proprio per l'attenzione al problema contadino [39]. In questa luce il discorso sul brigantaggio acquista un suo profondo senso, operando di fatto una distinzione, come per i ceti medi, tra contadini *buoni*, quelli che si associano al programma nazionale secondo le regole dei ceti dirigenti, e contadini *cattivi*, i briganti appunto. Quale discorso più attuale nella realtà meridionale di quegli anni? E si ricordi l'esorcizzazione della guerra civile. Quale tema più urgente per un Verga che viveva il 1860 siciliano e catanese, segnato dai « fatti » di Bronte, ma anche di Biancavilla, Polizzi, Nicosia, Mirabella, Acireale, e che anzi scriveva la seconda parte de *I Carbonari* nei mesi in cui questi « fatti » si svolgevano (il 4 agosto si concludeva la repressione di Bixio a Bronte)? E non si dimentichi che, negli stessi anni della pubblicazione, il problema del brigantaggio meridionale era ancora gravemente attuale, mentre era tutt'altro che spenta l'opposizione filoborbonica [40].

Sembra proprio inevitabile in conclusione l'interrogativo sulla qualità del democraticismo verghiano. Cosa rimane nel romanzo della lezione politica di Antonino Abate? Non siamo effettivamente in grado di ricostruire l'ideologia di *Amore e Patria*. Se vi è affrontato il

---

[38] Ed. cit., pp. 129-30, 208, 243-4, 254, 257, 258, 268.

[39] Importanti riflessioni su questo punto in G. Berti, op. cit., p. 188 e sgg.

[40] L'osservazione è di G. Debenedetti, op. cit., p. 74. Sulla situazione del Mezzogiorno tra il 1860 e il 1861, v. S. F. Romano, *I contadini nella rivoluzione del 1860*, in *Momenti del Risorgimento in Sicilia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1952, e G. Giarrizzo, *Alle origini della questione meridionale: il 1860 in Sicilia*, in « Annali del Mezzogiorno », II (1962), pp. 11-34. Lucide pagine di sintesi si devono a G. Candeloro, op. cit., vol. V, 1860-1871. *La costruzione dello stato unitario*, 1968, p. 44 e sgg., 119 e sgg., 162 e sgg.

tema delle disuguaglianze sociali, il punto di vista non sembra certamente attivo e *progressivo:* « E non è virtù degna di gloria — scrive il Verga — quella dell'artigiano e del contadino il passare per quella vita cieca, materiale, colma di patimenti, sfrondata d'illusioni e di speranze, senza mai profferire una voce di lamento, senza mai lanciare uno sguardo di desiderio e d'invidia su quel lusso abbagliante che pur contribuiscono ad alimentare?! » [41]. La stessa scelta della tematica politica, la rivoluzione americana (argomento prediletto dall'Abate e ammirata più di quella francese dai liberali siciliani) [42], è significativa. Questa fu eminentemente nazionale, e questo è proprio il punto. La centralità e priorità del tema nazionale ne *I Carbonari* è in perfetta sintonia con la direzione politica dei democratici italiani in quegli anni, ormai nettamente subalterni alla linea dei moderati e preoccupati nel Mezzogiorno di acquistare credibiltà presso i ceti proprietari dominanti [43].

L'istanza ideologico-politica non basterebbe a spiegare l'intera costruzione romanzesca. La natura di questa denuncia un diverso ordine di motivazioni, da riconoscere nelle istanze profonde di elaborazione di un mito personale, legato in qualche modo a fantasie da « romanzo familiare ». Accendiamo così all'altra dimensione del romanzo, interamente calata questa nell'intreccio e nella costruzione dei personaggi. Non è possibile certo esaurirne lo spazio. Mi limiterò ad alcuni rilievi essenziali. Il giuoco fantasmatico è soprattutto operante nella costruzione del tipo del protagonista, Corrado, il più *romantico*, cioè ortisiano e byroniano e dumasiano, dei personaggi [44]. E' significativa la sua

---

[41] Il brano, tratto dal capitolo *Miseria e rassegnazione*, è citato da C. Musumarra, op. cit., p. 115.

[42] G. Cattaneo, op. cit., p. 27.

[43] G. Berti, op. cit., p. 539 e sgg.; G. Candeloro, op. cit., vol. IV, p. 380 e sgg., 463, 465 sgg. La priorità della soluzione « nazionale » veniva ribadita nella stessa Catania in occasione della visita del Crispi dell'agosto 1859 (v. S. Leone, *Catania e G. Paternò Castello di Biscari. Per una biografia politica (1827-1898)*, in « Archivio storico d. Sicilia orientale », fasc. III (1973), pp. 453-4). In questo stesso saggio (p. 455) si accenna alla diffusione del pensiero mazziniano nell'Università.

[44] La sua genesi e costruzione è tutta letterario-romanzesca e vano sarebbe cercare nelle fonti storiche verghiane un personaggio ispiratore. Non vorrei cadere nelle panie della caccia all'ascendente, ma non posso esimermi dal ricordare che Corrado è anche il nome del protagonista del *Corsaro* di Byron e che molti tratti apparentano l'eroe verghiano al guerrazziano Rogiero della *Battaglia di*

condizione anagrafica. Egli è siciliano, palermitano molto probabilmente: un'origine che divide solo col suo primo oggetto di amore, l'ingannatrice Carolina. E' facile pensare che in lui, rappresentato senza alcuna distanza, si debba riconoscere l'*alter ego* fantastico e ideale dell'autore. Ma forse (come avviene in questi casi) non per un processo immediato di trasposizione analogica. Penso a una sorta di mediazione del ricordo fascinoso del « nonno paterno, liberale, *carbonaro* e deputato per la nativa Vizzini — come ci fa sapere De Roberto — al primo parlamento siciliano del 1812 » [45]. Penso dunque ad un'identificazione col nonno paterno e alla costruzione di un « sé ideale » attraverso il trasferimento dell'immagine di questo nel personaggio mitico di Corrado. A questa per di più si attribuisce come vissuta realtà un tratto tipico delle fantasie del romanzo familiare: la paternità ignota. Condizione che opera in lui, a livello conscio, come motivo di uno smisurato desiderio di grandezza (compensativa): « ... la mia nascita mi avea negato un nome. Io volea farmene uno, e sì glorioso da elevarlo al di sopra dei più superbi... » [46]. La Carboneria diviene allora un fatto di famiglia e la nobilitazione della setta è un personale riconoscimento di identità e un'autonobilitazione, con profondi effetti di rassicurazione [47]. Il motivo nobiliare dunque, se l'ipotesi risponde a realtà, sarebbe il luogo di raccordo della duplice ispirazione del romanzo, politica, conscia, e fantasmatico-immaginaria, inconscia nei suoi impulsi di fondo.

E poi quello nobiliare, il mondo dei castelli e delle avventure, della libertà dal lavoro, è l'ambiente necessario per la realizzazione di quest'altra dimensione del romanzo, una dimensione che, mentre è pure funzionale a una visione sociale e politica volta in senso moderato, è tutta legata ai processi di invenzione fantasmatica, di autocostruzione ideale, di organizzazione di trame per l'evasione e l'appagamento di compromesso dei desideri della zona del rimosso. Una dimensione ancora in cui si realizza il gusto del mistero e dell'intrigo del romanzo d'appendice, e in gran parte di pertinenza dell'azione esteriore e della psicologia dei personaggi. Una dimensione infine in cui, a parte le

---

Benevento. Come non ricordare però il byroniano Federico, « ramingo sican », dell'Abate del *Progresso e la morte?*

[45] F. De Roberto, op. cit., p. 43.

[46] Ed. cit., p. 287.

[47] Per considerazioni affini sull'autobiograficità della figura di Corrado, v. G. Debenedetti, op. cit., pp. 65-6.

ingenuità, gli inceppamenti della macchina, le durezze, tutte da attribuire all'inesperienza, il Verga si muove nella condotta generale con una facilità di riproduzione delle tecniche del genere che possiamo mettere all'attivo del narratore senza arrossire, ora che è liberalizzato l'accesso allo studio della letteratura di massa e di consumo [48].

Il giovane Verga infatti mostra di possedere tutto lo strumentario della narrativa popolare, di saperne dosare gli effetti e di saperne far interagire le componenti. Ho già parlato di eroi e antieroi. Il romanzo infatti è tutto costruito su opposizioni del tipo positivo/negativo [49]. Al primo ordine appartengono l'insieme dei carbonari, gli *umili* (tra questi pongo il cane Turco) e, degli attori principali, in ordine di apparizione, Giustina, l'eroina protagonista, specchio di ogni virtù e depositaria di ogni gentile sentimento, suo padre, il conte di San Gottardo, e il cugino, barone di San Gottardo, che partecipano della generosità cavalleresca degli eroi del bene ma in misura da far spiccare meglio quella dell'eroe principale, Corrado. Ne ho già indicato alcuni tratti. Ma la sua figura attrae anche l'aura di mistero, l'invincibilità, la passionalità e la forza morale, la capacità fascinatrice e il sentore di predestinazione. Sono i tratti del « superuomo » romantico [50], che ne fanno, per quest'aspetto, un eroe « mitico », un eroe rassicuratore e riparatore, piuttosto che un eroe « romanzesco » [51]. Non a caso su di lui si concentra ogni luce della narrazione e, per darne un'immagine totale, il Verga introduce come romanzo nel romanzo in forma autobiografica l'antefatto della sua storia. Il suo negativo è Guiscard, traditore e vile,

---

[48] L'autorizzazione più valida per i critici letterari viene dall'introduzione di G. Petronio a *Letteratura di massa - Letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1979, pp. IX-LXXXVI. Autorizzazione a un positivo apprezzamento della qualità della narrazione de *I Carbonari...*, che può essere attendibilmente contrapposta al giudizio negativo del Debenedetti (op. cit., pp. 68-9, 76-7), si può trarre da quel che diceva il De Roberto addirittura di *Amore e Patria* (op. cit., p. 90).

[49] Mi riferisco allo schema, discutibile e discusso, ma non inutilizzabile, di J. Tortel, *Il Romanzo popolare*, in AA.VV., *La paraletteratura*, con un contributo di M. Rak, Napoli, Liguori, 1977 (è la trad. ital. della raccolta *Entretiens sur la paralittérature*, Parigi, Plon, 1970).

[50] Basti citare il volume collettivo sopra ricordato, *La paraletteratura*, passim. Una impeccabile, sintetica descrizione del superuomo, in V. Brunori, *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, Venezia, Marsilio, 1978, pp. 62-4.

[51] Uso le categorie « mitico », « tragico », « romanzesco », nel senso proposto da M. Augé nella voce *Eroi* dell'*Enciclopedia*, dir. da R. Romano, Torino, Einaudi, vol. V, 1978. V. anche P. Sellier, *Le mythe du héros*, Parigi-Montreal, Bordas, 1970.

violatore di fanciulle e subdolo strumento politico [52]. E' il satanico del romanzo nero. Al suo partito appartengono, con vario dosaggio degli elementi, i francesi, i giacobini, i briganti, il capo dei soldati francesi, il perfido Manhès, la donna senza virtù, Carolina, e, alla fine, la coppia regale borbonica. Non è certo questa una completa tipologia dei personaggi e accennerò appena alla presenza di altri ingredienti tipici del romanzo popolare e del romanzo storico: l'insidia sessuale ai danni della fanciulla intemerata e i rapimenti e le fughe e i salvataggi e l'orrore dei castelli solitari, le presenze inquietanti, gli allusivi misteri dei passaggi segreti, e ancora la repentinità e imprevedibilità dei colpi di scena e le figure misteriose e le esecuzioni capitali, il carcere, i duelli, gli scontri di masse armate, la società segreta, ecc.

I personaggi entrano tutti nel giuoco delle reciproche relazioni attraverso i dinamismi di un intreccio che dovrebbe vertere sulla preparazione dell'azione patriottica dei carbonari nel Sud della penisola e sulla conclusione tragica di questa. Su questa linea interferisce però il giuoco dei sentimenti privati, che deviano spesso il corso dell'azione individuale degli eroi. L'azione, in altri termini, discende da due ordini di passioni, quella politica e quella sentimentale (in una varia gamma di gradazioni). Due passioni però che o corrono parallele o interferiscono. Gli amori del gran maestro della Carboneria, prima per l'ingannatrice Carolina, poi per la virtuosa Giustina, non solo non hanno in sé alcuna significatività dal punto di vista della rappresentazione del politico (pensiamo, a confronto, all'integrazione tra privato e politico nei *Promessi sposi*, e si può pensare anche all'*Ortis*, che è stato ricordato come modello di doppia passione, ma in verità è costruito su un rapporto assai più complesso) [53], ma agiscono in senso distraente [54]. Il primo amore finisce col contrastare la sua ambizione di gloria, il secondo, coi ripetuti impegni in compiti di salvataggio, lo distoglie da quelli istituzionali di capo della Carboneria.

---

[52] Citazione d'obbligo è M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1969[4], p. 49 e sgg.

[53] Sia consentito citare il mio *U. Foscolo*, I, *Dagli esordi ai « Sepolcri »*, Catania, Giannotta, 1976, pp. 127-79.

[54] Alla realtà strutturale della duplicità possono ricondursi le osservazioni di G. Zaccaria (op. cit., 92 e sgg.) sulla contraddizione tra impianto conoscitivo e poetica.

In ciò si rivela interamente la natura del romanzo (il suo limite, direbbe giustamente un critico preoccupato di accertare i valori di cui si diceva all'inizio), che è appunto occasione per l'espressione di due istanze parallele, quella politica e quella privata. E la seconda è la dominante, proprio perché è quella che scompagina il livello del tessuto politico dell'intreccio che invece in un vero romanzo storico avrebbe sottomesso alle sue ragioni ogni altro ordine di temi [55]. Il contrasto di istanze espressive infatti penetra a tal punto la struttura complessiva dell'opera da renderla difficilmente classificabile sul piano letterario. Difficile è infatti decidere se si tratti di romanzo storico o di romanzo d'azione o che altro. Certo i modelli sono facilmente individuabili, e li ridico: i narratori catanesi, Manzoni, Guerrazzi, Foscolo dell'*Ortis* e soprattutto Dumas padre [56]. E questi stessi hanno mediato motivi del romanzo nero e del gotico settecenteschi. Ma sono modelli eterogenei. Se si volesse distinguere in base alla famosa tavola di Gramsci, che classifica (sia pur empiricamente) sette tipi di romanzo popolare [57], sarebbe facile escludere somiglianze coi tipi 1, 2, 5 e 7, ma poi non sarebbe possibile ricondurlo decisamente ad uno dei tipi restanti. Piuttosto si troverebbero punti di contatto con tutti e tre, sia il tipo di « puro intrigo », sia il « romanzo storico » di Dumas e Ponson du Terrail, sia il « romanzo tenebroso ». Ma neanche è possibile una classificazione in base a più recenti catalogazioni, mancando, del romanzo storico classico, la prevalenza degli « intenti civili » ed « esortativi » (come vuole Eco) [58], ma soprattutto mancando (come avrebbe detto Lukàcs) la prevalenza della dimensione storica appunto; mancando, d'altra parte, del romanzo popolare e d'appendice nella sua forma *classica* (di cui pure possiede costanti fondamentali, come si è visto), proprio la conclusione e l'orientamento generale felicemente con-

---

[55] Il mio punto di vista non coincide, è chiaro, con quello del Debenedetti (op. cit., p. 76 e sgg.), che tende a mettere in dubbio l'autenticità, in profondo, dell'ispirazione politica. Cfr. G. Ragonese, op. cit., p. 346.

[56] Ormai famosa notizia relativa alla fascinazione dumasiana sul Verga giovinetto è quella della Perroni, op. cit., p. 26. Interessante l'ipotesi di G. Zaccaria (op. cit., p. 92, n. 3) che Verga potesse aver letto *Les Chouans* di Balzac.

[57] A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, vol. III, pp. 212-1.

[58] U. Eco, *I « Beati Paoli » e l'ideologia del romanzo « popolare »*, in « Uomo e Cultura », VI (1973), p. 74.

solatori. Per questi aspetti il romanzo manifesta in sé, come contraddizione, i segni del dissolversi del romanzo storico nel romanzo popolare d'avventura. Dopo i romanzi di Garibaldi avremo infatti in Italia quelli di uno dei narratori a suo modo più importanti di fine Ottocento-primo Novecento: Salgari.

Per di più, all'interno del sistema di temi e motivi delineato si aprono zone di interesse rappresentativo meno consuete e più aperte alle future realizzazioni (non mi riferisco ai luoghi indicati, quasi sempre opinabilmente, come *preveristi*) dell'arte verghiana e non solo verghiana. Sono le zone di massima modernizzazione e coincidono quasi sempre con la descrizione della bellezza femminile o con la rappresentazione del comportamento mondano della nobiltà. Le inquadrature, l'individuazione e l'evidenziazione dei particolari, il clima e il tono generali, come hanno fatto parlare di predannunzianesimo [59], così più facilmente possono essere ricondotti al gusto figurativo dell'oleografia a tema neogotico di fine secolo. Sono forme che corrispondono all'interesse per il mondo raffinato della nobiltà, di cui ogni gesto e atteggiamento appare come modulo ideale di comportamento. Sono i gesti di un mondo che si specchia in sé come in una continuata finzione scenica. Definisce assai al di là di quanto intenda il Verga quando fa dire dal padre a Giustina: « saresti un'eroina da teatro » [60]. Il risvolto dell'oleografia è infatti il melodrammatico, forma d'arte ben cara al Verga (che addirittura cita l'*Ernani* verdiano per introdurre uno degli squarci più scenografici del romanzo) [61]. Un gusto figurativo infine, che addensa reminiscenze, tutte facilmente assimilabili, dello Stilnovo,

---

[59] C. Annoni, introd. all'ed. cit. de *I Carbonari*, p. 24.

[60] Ed. cit., p. 103.

[61] La citazione dell'*Ernani* è a p. 437 dell'ed. cit. Da più parti si è insistito sulla melodrammaticità strutturale del romanzo. A parte la necessaria considerazione che in ogni caso bisogna tener conto dei modi di strutturazione e degli effetti espressivi del processo di transcodificazione, bisogna anche vedere il fenomeno in rapporto all'intera produzione narrativa italiana del primo Ottocento, che è tutta fortemente permeata di liricità e teatralità (v. N. Mineo, *Cultura e letteratura dell'Ottocento e l'età napoleonica*, in *Letteratura italiana. Storia e testi* cit., vol. VII, t. 1, 1977, p. 28).

del Poliziano, del Tasso, dell'arte neoclassica. Basti leggere la descrizione di Giustina prostrata dalle terribili emozioni della vigilia:

> Sul suo letto stava distesa Giustina, di un pallore sì diafano che la pelle delicata del suo viso sembrava di un bianco d'alabastro; colle palpebre abbassate sugli occhi senza sguardo, animata solo tratto tratto da un fremito convulso che la scuoteva in tutte le membra. Eppure era ancora sì ideale, di una bellezza sì poetica, con quel pallore purissimo che spiccava sul suo abito nero, coi suoi magnifici capelli castagni i cui ricci alquanto disordinati le cadevano sul guanciale o si disegnavano sul collo incantevole, bianco e modellato come quello di una Grazia del Canova, col suo corpo abbandonato quasi senza vita su quel povero letto, ma che pure in quell'inerzia d'abbattimento e di prostrazione offriva una seduzionee di contorno, un'armonia sì pura nello stesso tempo che sì pieghevole [62]!

Ma il massimo di scarto rispetto ai modelli, ed è l'aspetto più rilevante, è interno alla visione del mondo che sottende il romanzo e che ne ricompone a livello più profondo la disgregazione dei temi. Questa appartiene a un'abbondanza di vena tutta giovanile, che sfoggia competenze e abilità con disinvolta ed esibizionistica esaltazione. Quella è una scoperta compiuta per ora d'istinto, senza peso di meditazione e forse ancora senza veri costi personali. E' una visione del mondo che contraddice all'intento di esortazione ed educazione politica e per ciò esaurisce la funzione del romanzo storico sia a livello di storia del genere sia come strumento espressivo personale e contemporaneamente chiude per il Verga ogni progettazione di romanzo popolare d'avventura. Come poteva darsi romanzo storico senza affidamento nella storia, senza credere profondamente cioè nel positivo delle azioni e della volontà? E' facile dire che il romanzo scopre già la legge dell'immobilità e del destino, la legge della sconfitta. Non a caso nell'« Epilogo » viene riconosciuta la potenza della « mano di ferro del destino » [63]. La conclusione dell'opera è piuttosto una catastrofe tragica e per di più senza catarsi. Allo scacco degli ideali fa riscontro l'eliminazione fisica dei personaggi positivi come collettività e come individui. E si assiste anche allo scac-

---

[62] Ed. cit., p. 222
[63] Ed. cit., p. 487.

co dei sentimenti privati [64]. Se si guarda ai soli personaggi principali, l'amore non solo non si realizza, ma produce infelicità e morte (e prima aveva portato Corrado al carcere). E qui il destino è la forza della *legge del padre* (l'immobilità quindi), introiettata tanto da saturare ogni spazio di trasgressione. Corrado e Giustina non si ameranno, perché il padre di lei, ignaro del resto dei sentimenti della figlia, l'aveva destinata morendo al cugino Francesco. L'eroina da parte sua è la prima delle donne verghiane escluse (anche se lei per romantica convinzione dell'incommensurabilità di ideale e reale) dalla realizzazione del desiderio: « ... alla povera giovinetta sembrava che un amor tale non si potesse godere che in un sogno, poiché tutto ciò che si attacca alla realtà della vita prosaica non può nutrire niente di sì grande » [65]. E lo stesso Corrado adegua per tutta la vita il suo comportamento al dettato di un Super-Io che impone senso di inferiorità e di colpa e bisogni autopunitivi, sino a quella sorta di suicidio che è la sua morte. Eroe mitico Corrado, che però non appartiene veramente al novero dei salvatori, come poteva sembrare (ne accennavo più sù), e che, se non può esser distrutto dai nemici esterni, si distrugge da se stesso e si distrugge quindi anche come eroe mitico divenendo alla fine eroe « tragico » [66].

Fu ben amara premonizione questa del Verga siciliano, che inaugurava l'unità d'Italia con una coscienza di fallimento, ancora superficiale ma oggettivamente radicale. La visione del mondo ora manifestatasi in ogni modo è indicativa e da tenere in considerazione per le future rappresentazioni verghiane della sua riflessione sulla realtà e anche proprio in considerazione dell'avvio *democratico* di questa.

---

[64] Di « duplice sconfitta » parlava già N. Cappellani, *Opere di G. Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 16. Cfr. C. Musumarra, op. cit., p. 125.
[65] Ed. cit., p. 381.
[66] Cfr. la nota 51.

GAETANO RAGONESE

QUELLO CHE RESTA DI *AMORE E PATRIA*

I primi romanzi verghiani si possono collocare tra il 1856 ed il 1865, l'anno in cui per la prima volta il Verga andò a Firenze ove già dal '64 si era trasferito il Capuana. Una fuga quasi romanzesca era stata quella del Capuana, come una evasione dalla Sicilia, non solo per ragioni di successo e di affermazione. Il che è da dirsi anche per il Verga che più volte ritornò a Firenze e dal '69 vi si stabilì per un periodo, che fu incisivo e determinante della sua giovanile formazione letteraria (ad esso successe, sappiamo, quello milanese, ove fioriscono i suoi capolavori).

Anni tumultuosi e drammatici erano quelli della Sicilia (tra il 1856 e il '65). Il giovanissimo Verga aveva dovuto sentire, osserva la Perroni, del Bentivegna che era insorto con pochi compagni e della sua fuga nei monti di Corleone, ove era stato preso e giustiziato insieme a quanti erano rimasti a lui fedeli. Un evidente riflesso dell'episodio è a nostro avviso nella fine dei Carbonari narrata nell'omonimo romanzo. L'attentato Orsini dovette avere un'eco nel fervore e nelle sue idealità di patriota adolescente, se vi si riconosce già prima dell'armistizio di Villafranca una polemica antifrancese. Partecipò attivamente — sappiamo — ai fatti dell'epopea garibaldina, all'entusiasmo dei patrioti siciliani che si affiancavano a Garibaldi [1]. Noi però sappiamo che, diversamente dal suo maestro Antonio Abate, fu decisamente annessionista, si schierò insomma con quelli che volevano l'annessione della Sicilia sotto la monarchia sabauda: ferocemente unitario e in seguito anche

[1] In questi anni Verga è legato agli ambienti mazziniani operanti in Sicilia dopo la crisi del post-'48. In questa crisi, è stato osservato, sono da collocarsi i suoi primi romanzi. L'impresa di Rosolino Pilo dovrà riflettersi anch'essa nella composizione dei *Carbonari*.

negli anni tardi della sua esistenza crispino e nazionalista. In quei fervidi anni della sua prima giovinezza abbiamo la sua attività molteplice di giornalista, fondando insieme al Niceforo il settimanale politico « Roma degli Italiani », e successivamente ancora sempre fra il '60 ed il '64, « L'Italia contemporanea » (solo il primo numero), « L'Indipendente » e « Il Diavoletto ». Dovette lasciare dopo i primi numeri il « Roma degli Italiani », trovandosi in contrasto con l'Abate acceso repubblicano, che ne prese la direzione. Avrebbe anche scritto e pubblicato nel primo numero dell'« Italia contemporanea » una novella « Casa da the », che la Perroni, il Cappellani ed altri asseriscono « veristica »[2]. In quegli anni stessi, nel '63, usciva a puntate nel giornale fiorentino « La nuova Europa » *Sulle lagune*, che ci mostra un primo allontanarsi dello scrittore dalla Sicilia.

Si arruolò nella Guardia nazionale per circa quattro anni fino al 1864 a custodia — è stato detto — degli averi e delle persone. Ma è anche vero che alle repressioni della Guardia nazionale contro i tumulti controrivoluzionari (o non) non partecipò direttamente. Vi è in lui un silenzio riteniamo significativo, un certo dissenso. Né si può dire che i timori del Verga, quando furono brutalmente presi e fucilati degli insorti, siano infondati. Comunque dopo il '64 termina la sua attività di giornalista e di guardia nazionale. L'ultimo suo romanzo di quel periodo, *Una peccatrice*, aveva ripudiato il motivo risorgimentale, restando quello amoroso. In seguito avvenimenti (ed episodi) risorgimentali e post-risorgimentali saranno narrati con una prospettiva storica ed un atteggiamento ben diversi nei suoi due grandi romanzi e nelle novelle, come *Libertà*, *Camerati*, *...e chi vive sì dà pace*, *Epopea spicciola*. *Epopea spicciola* trae origine sappiamo, da *Carne venduta*, pubblicato in « XXVII maggio 1860 » per l'anniversario della liberazione di Palermo (Palermo 1885). La pietà dello scrittore è alla fine del racconto, per quella lotta tra « le camicie rosse e i pantaloni rossi » che si uccidevano barbaramente, verso quel « soldato biondo... steso sotto il mandorlo colle braccia aperte, e cogli occhi azzurri spalancati verso l'azzurro del cielo che non era quello della sua patria ».

Mi sembra che un certo confronto si possa istituire tra questo

---

[2] « Il primo capitolo d'un racconto prettamente realista », testimoniava il Niceforo. Cfr. G. Finocchiaro Chimirri, *Postille a Verga*, Roma, Bulzoni, 1977, n. 56.

passo (nella pietà contenuta) verso il soldato borbonico ucciso e l'altro, all'inizio del Gattopardo, ove il giardino profumato del palazzo Salina fa rammentare al Principe « le zaffiate dolciastre » diffuse in tutta la villa dal cadavere di un giovane soldato « venuto a morire, solo, sotto un albero di limone ». Altre sono le cupe « associazioni di idee », altro è il ribrezzo di quel ricordo, altre ancora le immagini di quel cadavere: « lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito... ».

Ma non si può negare una commozione che segue il commento cinico e tragico del Russo, d'accordo in fondo con quel senso di dissoluzione di tutta la pagina: « "il fetore di queste carogne non cessa neppure quando sono morte", diceva. Ed era stato tutto quanto avesse commemorato quella morte derelitta ». Un motivo questo che si muove lungo la linea di delusione del Risorgimento, di disfacimento e corrosione di quegli ideali, dal verismo del Verga al decadentismo di Tomasi.

Potremmo ancora osservare che il soldato che viene ucciso è il protagonista di *Carne venduta*, e non più di *Epopea spicciola* del 1893, ove si avverte una certa preoccupazione patriottica (il soldato partecipa alla carneficina), per vedere la distanza che separa la grande stagione di Verga dall'ultima. Ma riprendiamo il nostro discorso. Per la favola dei suoi due primi romanzi, *Amore e Patria* e *I Carbonari della montagna* il Verga trasse impulso dalla vita della sua Sicilia quando si avviava drammaticamente a far parte dell'Italia; la composizione di *Sulle lagune* si ricollega agli anni immediatamente posteriori in cui il problema della liberazione di Venezia urgeva nell'animo degli italiani più sensibili. Le aspirazioni del Verga perdono rapidamente lo slancio patriottico che animava ancora il protagonista di *Sulle lagune*, accostandosi non poco alle declamazioni di Pietro Brusio che se ne va per i viali del *Laberinto* assieme al suo posato amico e paziente ascoltatore, non mancando di occhieggiare le belle donne, tanto più quando sono forestiere.

Una testimonianza ci è data dalla sua relazione amorosa con una giovane donna francese che teneva un negozio di biancheria a Catania « Verga contava ventidue o ventitrè anni »[3]. *Una peccatrice* appartiene

[3] N. Cappellani, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, 1941, p. 56. Il Cappellani si richiama anche lui a quanto dichiarava il Niceforo, amico del Verga.

al periodo catanese. Sappiamo che le trattative di stampare il romanzo erano state fatte dal 1864 [4]. Dovette il Verga portare il manoscritto nel suo viaggio a Firenze. Non sappiamo invece quali correzioni ed aggiunte abbia fatto allora prima di pubblicarlo, probabilmente la prefazione che segna un passo avanti, un avviamento, dopo il « Manifesto » dei *Carbonari* nella poetica di Verga giovanile. Il romanzo era concepito forse poco dopo *Sulle lagune* nell'ambiente letterario catanese cui resta legato con le sue approssimazioni, con le sue esorbitanze, con lo stesso elemento amoroso.

Né d'altra parte si possono tralasciare gli apporti positivi di quell'ambiente che il Musumarra ha egregiamente illustrato attraverso una ricostruzione attenta e minuziosa, anche se gli elementi, i dati culturali sono molto più validi — anche a giudizio del Musumarra — di quelli propriamente letterari. Ho altrove indicato di questi ultimi i rapporti che mi sono sembrati i più significanti tra i primi romanzi del Verga, e più precisamente tra *I Carbonari* e quelli del Castorina, del Brancaleone, dell'Abate, assumendoli come campioni di tutto un gusto delle tendenze imperanti nella cultura catanese, nella scuola di Antonino Abate. Altri se ne potrebbero stabilire ad esempio, come è mia intenzione, con un altro letterato catanese, Benedetto Guglielmini Sicuro, autore di un racconto storico del 1855 (poi rifatto) [5]. I narratori, che chiamiamo con il Musumarra preverghiani, si muovono su un piano locale o comunque provinciale, anche il Brancaleone cui non si può disconoscere proprio nel suo municipalismo una sua propria originale fisionomia. Né si può dar torto al De Roberto nel vedere nel Castorina, nella letterarietà del Castorina, l'antesignano di quella maniera, di quel

---

[4] Ivi, p. 45. I rapporti con l'editore Negro risalgono ancora prima, al novembre forse del 1861, per la diffusione dei suoi *Carbonari*, ritiene la Finocchiaro.

[5] Si veda C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, 1971 (la prima edizione è del '58). Il Musumarra dedica del suo lavoro così meticoloso e così informato alcune pagine che sarebbe opportuno sviluppare. Si potrebbero però tenere presenti altri letterati non « catanesi », ad es. la singolare figura di Giacomo Oddo (di Gratteri), ex domenicano, garibaldino, acerrimo avversario ben presto della Chiesa, della monarchia sabauda, di Napoleone III, autore di voluminose trattazioni storiche, di scritture politiche, religiose (e pedagogiche), autore di due romanzi storici, *Alessandro Bonforti ovvero l'Apostata siciliano*, Milano, 1860 (presso a poco al tempo della composizione dei *Carbonari*), ed *Emma Lyona*, Milano, 1866.

gusto dell'ambiente provinciale catanese (con le sue esorbitanze e le sue approssimazioni) che sono propri dei primi romanzi verghiani. Non dobbiamo dimenticare il severo giudizio che il nostro dà, nel *Maestro dei ragazzi,* delle letture preferite da lui stesso, degli stati d'animo, dei modi stessi imperanti nei suoi romanzi (ed oltre): « avventure epiche di cappa e di spada, casi complicati e straordinari, amori eroici, delitti misteriosi, epistolari di quattrocento pagine tutte piene di una sola parola, nenie belate al chiaro di luna, dolori di anime in lutto prima di nascere, che piangevano delusioni future » [6].

Con questo giudizio è ben d'accordo il De Roberto che commenta sarcasticamente le letture imposte al giovane Verga dal maestro Antonino Abate. Con un sorriso però tra l'ironico ed il pietoso il Verga guarda in quella sua novella non soltanto alle sue fantasticherie giovanili, ma anche alle prime letture dei suoi primi romanzi. Voglio anche qui precisare che attraverso la mediazione dei narratori catanesi e più volte direttamente Verga si rifà ad esempi molto più autentici e comunque cospicui e sempre con quell'esasperazione che lo scrittore non poteva allora né voleva rifiutare. Né stupisce quindi che si facciano sentire esempi molto diversi e molto meno significanti letterariamente. Predominante è in fondo il gusto, la maniera del romanzo d'appendice ed evidenti i richiami ad una librettistica melodrammatica che egli doveva prediligere in quel periodo, sì da esercitare un influsso determinante sui procedimenti narrativi e stilistici di cui si serve in *Amore e Patria,* nei *Carbonari della montagna* ed ancora in *Sulle lagune* ed in *Una peccatrice.*

Incunaboli sono da definirsi i due romanzi *Amore e Patria,* ancora inedito, composto tra il 1856/57, *I Carbonari della montagna,* tra il 1859/60, ed ancora *Sulle lagune* le cui due prime puntate (poi ristampate) erano già apparse a Firenze nell'agosto del 1862 sullo stesso giornale « La nuova Europa ». A questi due romanzi si deve aggiungere *Una peccatrice* pubblicato a Torino nel 1866 (le sue origini risalgono ad anni più lontani). Se lo scrittore sembra ormai aspirare al titolo di scrittore

---

[6] Queste letture provinciali e romanzesche il Verga attribuisce alla sorella del *Maestro dei ragazzi,* una novella evidentemente autobiografica. *Epopea spicciola* (di cui sopra) appartiene invece al Verga disincantato della raccolta *Don Candeloro e C.i,* ancora più lontano dai primi romanzi.

mondano, non sfugge a nessuno, riteniamo, l'ingenuità di neofita con cui il Verga annuncia, per bocca del protagonista, il verbo romanzesco e patetico dell'amore. Noi ormai sappiamo che l'accesa idealizzazione dell'amore si ritrova fin da *Amore e Patria;* è da dirsi però che essa idealizzazione è scrutata in *Una peccatrice* per la prima volta ampiamente e rappresentata in quelle linee essenziali che saranno nei suoi successivi romanzi giovanili (ed oltre). D'altra parte è troppo evidente l'acerbità del suo sentire, l'immaturità del suo linguaggio. Se si tolgono pochissimi tratti, *Una peccatrice* ha in comune con i romanzi precedenti la mancanza di uno stile che possa persuaderci artisticamente. Se si deve parlare di linguaggio verghiano, di una esperienza di stile, li ritroviamo soltanto nella *Storia di una capinera* (pure con i suoi difetti e le sue sovrabbondanze, con quel pianto diffuso tuttavia in fondo significante che pervade la patetica storia). La *Storia di una capinera* è legata ormai, fiorisce nel nuovo clima letterario di Firenze.

Lungo è l'apprendistato del Verga scrittore; in tutti questi anni è alla ricerca di una maniera che non riesce ad approfondire, di un successo (costantemente vi ha badato; guarda al pubblico cui rivolgersi). Ma quella ricerca di una maniera, di un successo (« opportunismo » direbbe il Debenedetti) non contraddice affatto a quell'impegno, a quella serietà di scrittore che sempre lo contraddistinguono. Il pubblico cui si rivolge in *Amore e Patria* e nei *Carbonari* è evidentemente quello catanese, quello della scuola dell'Abate. Il costume catanese non è più imperante (almeno nello stesso modo) in *Sulle lagune;* il Verga non dimentica di rivolgersi ai lettori della « Nuova Europa », lettori più smaliziati o meglio meno sprovveduti. Con *Una peccatrice* si fanno sentire nuove letture che si faranno man mano più significanti fin dalla *Storia di una capinera* che segna un deciso acquisto di stile e un maturarsi del suo sentimento giovanile. L'immediatezza è un dato proprio e determinante dei romanzi giovanili e non della grande stagione poetica del Verga.

Mi sembra arrischiato vedere il Verga grande in quello giovanile, tanto meno nei suoi primi romanzi. Non rettilinea ci appare oggi la storia del Verga artista come era sembrata un tempo, come era sembrata a Luigi Russo. Certi errori di gusto, certe deviazioni di linguaggio si possono ritrovare anche nei suoi capolavori se si eccettuino *I Malavoglia* e alcune delle sue novelle più grandi, anzitutto direi *Jeli il pastore* e *Rosso malpelo.* Il Debenedetti ha fatto osservare che invece di

mostrare se Verga è già nelle prime opere, sia proficuo cercare perché Verga non ci sia. Molto più fruttuoso è a mio avviso un confronto tra i primi romanzi e quelli successivi della sua stagione giovanile, particolarmente con *Una peccatrice*, che è da collocare tra gli incunaboli verghiani, e *Storia di una capinera*. Il discorso si fa diverso con *Eva*, ed evidentemente con *Tigre reale* ed *Eros*. Nella travagliata esperienza psicologica e stilistica del Verga giovanile si ritrova un costante progresso, una meditata evoluzione (prescindendo dai discordanti risultati d'arte) che ha le sue premesse in *Amore e Patria* e nei *Carbonari* e che sbocca in *Vita dei campi*. Ma quasi incolmabile sembra il distacco, anzitutto di linguaggio, tra i suoi romanzi giovanili, la stessa *Nedda* e le sue prime grandi novelle. Il Verga sale quasi di colpo sulle cime della sua arte più vera in *Vita dei campi* (le sue maggiori novelle) senza che gli studiosi molto spesso hanno voluto (o potuto) darne le effettive ragioni. Ragioni che sono quelle della formazione de *I Malavoglia* dal bozzetto marinaresco *Padron 'Ntoni* al testo che conosciamo. Non si è potuto finora d'altra parte servirsi delle carte verghiane. Ci auguriamo un buon lavoro.

Se si deve riconoscere una evoluzione dai primi romanzi a *Tigre reale* e ad *Eros* e dal suo primo bozzetto rusticano ai capolavori, e se l'involuzione è in fondo irreparabile dopo il *Mastro*, i segni di questa involuzione si avvertono anche nella sua stessa grande stagione poetica, anche nel suo secondo grande romanzo. Irripetibile è la soluzione tecnica e poetica de *I Malavoglia* (e vicine soltanto ad esso alcune delle sue più grandi novelle — diciamo — di *Vita dei campi*). Centralità dunque dei *Malavoglia*, come ho sempre ritenuto.

Guardare soltanto poi al tema siciliano, puntare il discorso critico (e non soltanto per ragioni di poesia) sulla scoperta e rappresentazione delle creature derelitte, diseredate dei ceti subalterni che sono poi in modo preminente quelle della sua Sicilia, pone una frattura — mi sembra — tra il Verga mondano e quello degli umili. Tutto ciò è stato ben fatto dagli studiosi più sensibili ed appartenenti ad orientamenti critici diversi.

Il che era necessariamente da fare. Ma riconosciamo ormai tutti che il tema mondano si accompagna all'altro con insistenza nell'opera matura senza poi disconoscere (diversamente da altri) nell'uno e nell'altro il Verga verista. L'incontro del Verga verista non è solo con un

nuovo contenuto, ma anche con un nuovo linguaggio. La rivoluzione compiuta dal Verga, come da tutti i grandi scrittori, è anzitutto espressiva, di strutture, di linguaggio. A questo nuovo linguaggio egli bada, egli tende nella rappresentazione pure dei ceti socialmente privilegiati. I risultati d'arte sono ben diversi tuttavia, viene a mancare il suo pathos umano e poetico. Le ragioni sono molteplici; e non è qui il luogo di riproporre siffatto problema che meriterebbe di essere ancora più sviluppato; comunque sono da collocare nel suo autobiografismo che gli impedisce di rappresentare artisticamente i dati a lui più vicini, nel suo stesso non mai del tutto abbandonato romanzesco. Da qui l'opportunità, direi anche la necessità di esaminare i suoi primi romanzi. O d'altra parte risalgono al suo pessimismo. Lo scetticismo desolato del Verga s'incontra, è stato detto, sul piano dell'arte, della grande arte del Verga, con l'assoluta *oggettiva* disperazione dei suoi maggiori personaggi, attraverso, vogliamo qui riaffermare, una stupenda concentrazione, e non soltanto concisione, di mezzi e di risultati poetici, attraverso il suo denso ed avviluppato lirismo, attraverso la formula del narratore popolare. Concentrazione diciamo e non soltanto semplicemente concisione. Nessuno nega —e non saremo certo noi a negare — la presenza di un Verga « semplice » che molti studiosi hanno fatto oggetto di amorosa meditazione. Ma accanto al Verga « secco, conciso, brachilogico », si muove stilisticamente, strutturalmente l'altro « largo, abbandonato, disteso ». La complessità del periodare verghiano è stata acutamente illustrata dal De Mauro nei confronti di quello del Carducci e del D'Annunzio. L'apparente secchezza verghiana è sorretta, ove lo scrittore è più grande, da questa complessità, è alimentata dalla « larghezza », dall'abbandono dell'altro linguaggio, che mi sembra il più vero, il più originale. La lingua del Verga raggiunge la sua compiutezza nella compattezza, nella unitarietà del periodare. Le forme solide e compatte del Verga coincidono allora con il suo lirismo essenziale. L'arte del « levare », di cui si è parlato a proposito delle correzioni di *Vita dei campi*, non coincide affatto con l'arte dei due grandi romanzi e delle novelle maggiori di *Vita dei campi*[7]. E' al testo originario che si è giustamente ritornati proprio

[7] Questo giudizio è nel mio volume, *Interpretazione del Verga*, seconda edizione, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 169-70. Mi si permetta ancora rimandare al mio studio del 1965 (incluso ora nello stesso volume) sulle correzioni apportate da

per *Vita dei campi* con l'edizione di *Tutte le novelle* curata dalla Riccardi. Giustamente, ma non soltanto per le ragioni date dalla Riccardi [8]. Il linguaggio del Verga si corrode decisamente dopo il *Mastro* concludendosi (ed essiccandosi) con *Dal tuo al mio* e la *Duchessa di Leyra* rimasta incompiuta, ma anche con le correzioni di *Vita dei campi* e le correzioni delle *Rusticane.*

La semplicità del Verga verista, non soltanto nei suoi capolavori, non si può confondere, come un po' si è tentati di fare, con la semplicità dei manzoniani e di altri narratori popolari o non dell'Ottocento (un discorso diverso e più complesso è per *I promessi sposi*). Semplice vale per lo stesso Verga nel significato dato da Flaubert a *Un coeur simple* che il Verga fa suo in *Storia semplice*: semplice cioè elementare. Riconosciuto poi l'alto valore umano e poetico del Verga maggiore, anzitutto direi dei due grandi romanzi (e di alcune novelle), si deve par-

---

Verga nell'edizione illustrata di *Vita dei campi* del 1897. E' merito del Cecchetti di averci fatto conoscere l'edizione del 1897 passata fino allora inosservata. Né si può negare la brevità, la concisione, la « semplicità » del linguaggio verista verghiano cui guarda il Cecchetti, ma non sono essi soltanto gli elementi costitutivi (e tanto meno determinanti) delle maggiori novelle di *Vita dei campi*, come ho sopra precisato, e come ritiene invece il Cecchetti nello studio *Il testo di « Vita dei campi » e le correzioni verghiane* (fa ora parte del volume, *Il Verga maggiore*, Firenze, 1968, pp. 47-78). Mi sembra anche che alcune delle osservazioni (sempre puntuali) non dimostrino la sua tesi quanto la validità del Verga postgesualdesco, cui sono legate le correzioni di *Vita dei campi*, di un Verga però diverso e non certo della sua grande stagione. Non vedo, poi, come Verga acquisti di « carica simbolica » in queste correzioni che preannunciano le altre così gravi e determinanti delle *Rusticane*, come riconosce lo stesso Cecchetti nell'analisi che egli fa di *Pane nero*. Su questo giudizio, come su altri suoi, consento volentieri, come ad es. sul lirismo verghiano.

[8] Cfr. Giovanni Verga, *Tutte le novelle, introduzione, testo e note*, a cura di C. Riccardi, Milano, 1979 ove è pubblicato come « testo base » quello del 1880, in quanto documento di una fase essenziale nell'evoluzione della narrativa verghiana, sia dal punto di vista tematico che stilistico » (e soltanto « in apparato le varianti » del 1897, « testimonianza dell'ultima crisi espressiva del Verga »). Non posso non consentire se ho sempre sostenuto questa tesi. « La regolarizzazione della sintassi », osserva perspicuamente la Riccardi, « comporta una regolarizzazione a livello linguistico spesso anche la banalizzazione semantica » (p. 1016). Infatti il Verga nelle correzioni di *Vita dei campi* si muove lungo tre direzioni (che ho cercato di dimostrare): sciogliere cioè il groviglio del periodare; evitare la ripetizione; la precisazione. Tende perciò a una normalizzazione del testo, a una regolarizzazione della sintassi. Lascia appositamente quasi immutato l'impianto drammatico di *Cavalleria rusticana* e della *Lupa;* per le stesse ragioni largamente modifica la novella « veristica » *L'amante di Gramigna.* Le argomentazioni valide e puntuali della Riccardi, pure riferendosi particolarmente a *Jeli il pastore*, si ritrovano più largamente formulate nel saggio *Il problema filologico di « Vita dei campi »*, in « Studi di filologia italiana », XXXV, 1977.

lare di una sperimentazione che non si esaurisce con l'opera giovanile, di una geniale capacità sperimentale nello stesso Verga di *Vita dei campi*, ove nella prima edizione l'affascinante, originale omogeneità del tema siciliano dà luogo a soluzioni strutturali e stilistiche (e poetiche), ben diverse, e successivamente nelle *Rusticane* e, con esiti disuguali, in *Per le vie* e *Vagabondaggio*. Tale sperimentalità si verifica più scopertamente dopo il *Mastro* con il Verga diciamo bozzettista (caricaturista e sentimentale), scosso e (contraddetto) da svariati vivaci tentativi.

Fatte queste premesse, ritorniamo più da vicino ai primi romanzi, e specificatamente ad *Amore e Patria*. Il giudizio dato dal Verga nel *Maestro dei ragazzi* (e confermato dal De Roberto) non è da intendersi soltanto come ripudio di quella materia e di quei modi narrativi imperanti nei suoi primi romanzi, se vi si accompagna — abbiamo detto — un sorriso tra il pietoso e l'ironico. « Rammentandomene anch'io, mi s'intenerisce il sarcasmo », commenterebbe lo stesso Verga in una lettera al Capuana [9]. Se *Il maestro dei ragazzi* ha un suo significante valore autobiografico, in quanto il suo tema è costituito dalle sue fantasticherie giovanili, la verità è che di quella materia, tutta allora tumultuosa ed effervescente, (di cui egli non poteva ancora rendersi conto soprattutto in *Amore e patria*) non poteva liberarsi se non assoggettandola, quei modi narrativi e stilistici ancora tutti o quasi sommari e vistosi non riusciva a rifiutarli se non rasserenandoli. Quanto è da dirsi romanzesco (alcuni l'hanno chiamato barocchismo) non cessa con l'opera giovanile, appare persistente anche nell'opera matura e si presenta più scopertamente con il declino della sua arte. Il meraviglioso, ha detto molto bene il Debenedetti, si traduce in romanzesco [10]. Ecco perché gli esempi

[9] Cfr. L. Perroni, *Studi verghiani*, II-III, Palermo, 1929, p. 84 (la successiva edizione, *Studi critici su Giovanni Verga* è del 1934).

[10] G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, 1976, p. 32. I quaderni del Debenedetti che risalgono alle lezioni da lui tenute all'Università di Messina negli anni accademici 1951-52, 1952-53 sono state soltanto ora pubblicati, incontrando subito (anch'essi) il consenso, l'ammirazione degli studiosi, non solo per le osservazioni nuove, suggestive e stimolanti, ma anche per l'impianto critico, per la stessa opposizione a delle tesi ancora predominanti nella critica verghiana. Mi sembra quindi che delle pagine del volume così misurate e così precise su *Amore e Patria* e *I Carbonari* si deve tenere ben conto, come è stato fatto da parte mia,

di Dumas, dai *Tre moschettieri* al *Conte di Montecristo,* sono tenuti ben presenti dallo scrittore adolescente. Sappiamo che il Verga aveva adeguato alle storie di Dumas, e più precisamente dei *Tre moschettieri,* i giochi avventurosi della sua fanciullezza con amici non meno di lui ingenui ed entusiasti, tanto che il Catalano molto più tardi, in una lettera dell'82 allo stesso scrittore (e più tardi in un'altra del '90) li rievocava con commozione e nostalgia [11]. Colpiscono la sua immaginazione il romanzo gotico, il dramma di Rotabue, *Il Corsaro,* copiato, dice la Perroni, da lui giovinetto in un quadernetto della stessa carta del manoscritto di *Amore e Patria,* i libri di occultismo, dobbiamo aggiungere le storie cavalleresche da lui predilette così com'erano presentate nelle « quinte di cartapesta dei pupari » [12], ed ancora, sempre secondo la Perroni, le fiabe che ascoltava dalla zia Vanna. Ed è certo che un impulso non soltanto letterario è dato anzitutto proprio per *Amore e Patria* dal romanzo *Il Progresso e la Morte,* di cui conserviamo nella Biblioteca comunale di Catania soltanto l'introduzione e i primi capitoli. Non sappiamo se l'Abate l'abbia effettivamente interrotto (costretto per ragioni politiche dal governo borbonico); non mi sembra da escludere che l'abbia continuato e portato a termine. Allora soltanto è da dirsi (come è stato detto) un romanzo fiume, come quello del Castorina. Il gusto del Castorina e degli altri narratori catanesi e con la loro mediazione (però non sempre) anche del Guerrazzi è da tenere ben presente; c'è anche quello dei manzoniani; e dai manzoniani ai *Promessi Sposi;* anche se (generalmente) è contraddetto e portato ai suoi vistosi modi narrativi. Tutto questo ci porta al gusto del romanzo d'appendice che appare consentaneo al Verga dei *Carbonari* (e lo vediamo già in *Amore e Patria*) e che riprende diversamente in *Sulle lagune.* Mi si permetta rimandare all'analisi che abbiamo fatto altrove dei *Carbonari* [13].

Abbiamo finora parlato quasi indistintamente dei due primi romanzi non soltanto per la matrice comune di temi, di situazioni e dei

---

per il rilievo, per l'originalità delle loro argomentazioni, per l'estrema sensibilità delle loro osservazioni.

[11] L. Perroni, op. cit., pp. 25-26.

[12] Ivi, p. 13. E precedentemente, p. 28.

[13] G. Ragonese, *I Carbonari della montagna ovvero degli incunaboli verghiani, Appendice* a *Interpretazione del Verga,* cit., pp. 291-351. La prima redazione è uscita nel giugno del 1975 e risale a un Convegno di « Studi verghiani » tenuto a Palermo nel 1973. Fa ora parte degli Atti dello stesso Convegno.

modi narrativi e stilistici che si ritrovano in entrambi. *Amore e Patria* è un romanzo ancora inedito al contrario dei *Carbonari* che sono stati ristampati di recente. La ristampa è esemplata sul testo dei quattro volumetti dell'edizione, ormai quasi irreperibile, del 1861/62. Il che ci offre il modo di far conoscere ai lettori e agli studiosi, come da tempo auspicavamo, quel suo primo romanzo dato alle stampe, « esaurito », diceva il Verga, « nel secolo dei secoli » « per non parlarne più ». Interessa invece conoscere gli inizi di un grande scrittore come Giovanni Verga. La lacuna denunciata dagli studiosi è stata colmata. Dobbiamo pure qui osservare che il testo, dichiara lo stesso curatore, l'Annoni [14], se mantiene anche la divisione in capitoli abolisce invece quella in volumi. In tal modo gli ultimi due volumi sono divisi dai primi due con il titolo di *Memorie di un carbonaro* che appartiene soltanto al terzo, ove proprio sono narrate queste « memorie ». *I Carbonari della montagna* hanno una maggiore maturità o meglio minore immaturità rispetto ad *Amore e Patria*. Mi sembra che questa sia la prima conclusione da farsi. Ma del romanzo inedito si è perduto il manoscritto. Dobbiamo servirci necessariamente delle notizie, delle osservazioni fatte dal De Roberto e dalla Perroni, nonchè evidentemente degli episodi presentati dalla stessa Perroni (*Il corsaro, la vendetta, Miseria e rassegnazione*). Disgrazie del Verga, avrebbe detto Luigi Russo [15].

Il De Roberto ci dice che il Verga non distrusse il manoscritto, lo custodì anzi tra le sue carte più care (conferma la Perroni che del manoscritto si è servita largamente). Il grosso volume, afferma il De Roberto, « si è ritrovato al suo luogo; sono 672 pagine ingiallite dal tempo, ricoperte da una scrittura variamente sbiadita, ma grande e chiara come non fu mai quella dell'artista provetto e illustre [16] ». Il De

---

[14] L'Annoni ha ristampato nel luglio del '75 il romanzo insieme a quello successivo: G. Verga, *I Carbonari della montagna - Sulle lagune. Saggio introduttivo* di C. Annoni. Cfr. *Nota ai testi*, p. 81. Una edizione di *Sulle lagune* era uscita nel 1973 a cura di G. Niccolai. Alcune tesi dell'Annoni non si possono, mi sembra, condividere. Mi piace però qui precisare che diverse sue argomentazioni sono accorte e precise, meritano di far parte di quei contributi sui primi romanzi verghiani, che sono più significanti di quanto suppone o supponeva l'Annoni.

[15] In mancanza del manoscritto, confidiamo di poterci presto servire di quelle bozze di stampa di *Amore e Patria* forse ancora superstiti presso l'editore Mondadori.

[16] Il saggio del De Roberto, apparso in « Le lettere », Roma, a. III, n. 3, 14 marzo 1922, fa ora parte (con il titolo *L'esordio di Giovanni Verga: Amore e Pa-*

Roberto stesso ci dà la trama. Il tema è quello della guerra rivoluzionaria degli Americani del Nord contro la Gran Bretagna. Con « astuzia già di artista esperto », egli dice, Verga inizia l'azione dal momentaneo abbattimento degli eroi insorti che la chiuderanno trionfalmente: « Era il 1776; l'esercito Anglo-Americano... aveva invaso la Cesarea dopo la battaglia dell'Isola Lunga. Il vincitore aveva marciato con vittoria su Nuova York ed altre città inseguendo Washington che con poche centinaia di soldati scoraggiati dalla sconfitta, decimati dal vaiuolo, mancanti di provvisioni, d'armi, di bagagli, si ritraeva sulla Delaware... ». « La curiosità e la passione non potrebbero essere — a giudizio del De Roberto — più apertamente suscitate nell'animo dei lettori ». Questo giudizio ed altri che riferisco appositamente sono la prima valida ed affettuosa testimonianza critica su *Amore e Patria*. Anzitutto si può ricavare il legame che il Verga conservava ancora per il suo primo libro che egli avrebbe voluto pubblicare, al contrario della sua diffidenza di dovere parlare più dei *Carbonari* e della vibrata protesta per la ristampa fatta contro sua volontà nel 1899 di *Una peccatrice* [17].

Il De Roberto indica pure la perizia nel mandare avanti la storia e il romanzo e le loro complicatissime vicende. Non meno complicate sono quelle dei *Carbonari*. A conferma di questa perizia (vera o non vera che sia), della spezzatura nell'interrompere il filo per seguirne un altro, della bravura nell'avviamento dei singoli capitoli superiori — egli dice — alla sua età, indica alcuni passi troppo brevi per potercene rendere conto anche noi: « La strada che Edoardo percorreva era dirupata... »; « Era notte... »; « Tutto è silenzio... » [18], se non che possia-

---

tria, e con qualche taglio) del volume curato dal Musumarra, F. De Roberto, *Casa Verga*, Firenze, 1964, pp. 86-100.

[17] Sulla « ristampa non gradita » di *Una Peccatrice* sono stati pubblicate ed illustrate le lettere del Verga, del Negro e del Giannotta, il nuovo editore, dalla Finocchiaro Chimirri, in *Postille a Verga*, cit., pp. 191-97. Il Verga dichiara che « non rinnega nulla » dei suoi scritti, fa osservare la Finocchiaro; ma è anche vero che Verga, pure insorgendo con la « speculazione volgare », condanna *Una peccatrice* (un « peccato letterario »; « un brutto tiro che si fa al pubblico e all'autore », disotterrando « simili peccati e simili Peccatrici »), con un atteggiamento distaccato, diverso da quello con cui guardava al suo primo romanzo che non aveva potuto pubblicare.

[18] A maggior chiarimento citiamo i tre passi per intero: « La strada che Edoardo percorreva era dirupata, e le campagne circostanti non offrivano che un malinconico quadro di sterilità e di abbandono; qualche raro gruppo di olmi o di querce rompeva qua e là quella selvaggia uniformità, ma non per darle

mo trovarne altri molto più evidenti nei *Carbonari* che noi ormai tutti possiamo conoscere direttamente. Un confronto privilegiato, costante direi tra *I Carbonari* e quello che finora resta di *Amore e Patria* molto più che con i romanzi successivi, cominciando da *Sulle lagune* e da *Una peccatrice* che pure consideriamo far parte dell'apprendistato del Verga scrittore, mi sembra proficuo, permettendo a mio avviso l'unico discorso concreto su *Amore e Patria*, il suo primo lavoro letterario, se non vogliamo includere i drammi e commedie, afferma la Perroni, che vanno in anni precedenti, copiati a mano in quaderni ricuciti che dovevano servire probabilmente per le recite fanciullesche [19].

Leggiamo nei *Carbonari* l'inizio del capitolo « La fede dei Borboni »: « Faceva notte chiusa sulla strada di Catanzaro. Il solenne silenzio era rotto soltanto dal rumore degli zoccoli di un cavallo ». Abbiamo visto altrove che proprio l'inizio del capitolo si richiama ad un passo di *Antonio Gusio* del Brancaleone e direttamente forse anche ad un altro, di *Nicolò de' Lapi* del D'Azeglio tenuto presente dallo stesso Brancaleone [20]. A percorrere quei luoghi, dirupati, spaventevoli, quasi inaccessibili è Corrado, il protagonista, che si muove nelle tenebre fitte della notte oscura, fonda. E quel viaggio, quei luoghi sono escogitati dal Verga con il proposito di dar loro un colorito misterioso, un'evidenza paurosa sino quando Corrado sempre in incognito giunge allo sbocco del sotterraneo, ove è la nuova sede dei Carbonari. E lì abbiamo la nuova scena, il nuovo quadro che si offre alla vista del misterioso viaggiatore. Il quadro s'inizia con un puntuale riferimento all'apertura della scena di Ernani (del Verdi). Un altro esempio vogliamo trarre dai *Carbonari* questa volta più precisamente di spezzatura — direbbe il De Roberto — dalla stessa storia di amore di Corrado e Giustina, che si interrompe con il terzo volume ove sono le memorie di un carbonaro narrate dallo stesso giovane eroe e lette avidamente « per alcuni capi » dalla giovinetta, mentre che lo scrittore ha voluto — il Verga ci avver-

---

vita o animarla... » — « Era notte, la bufera imperversava sui campi di Filadelfia; sulla riva della Delaware dove sorgeva il campo Americano non si udiva altro che il muggito tempestoso delle acque del fiume... » — « Tutto è silenzio: in un salotto addobbato con tutto lo sfoggio della magnificenza una lampada di alabastro sospesa alla volta spande un chiarore languido e malinconico... » (op. cit., p. 91).

[19] L. Perroni, op. cit., p. 28.

[20] Cfr. G. Ragonese, *Interpretazione del Verga*, pp. 333-35.

te — distenderle per intero per la migliore intelligenza del lettore. Il secondo volume si conclude: « Ella cominciava a svolgere tutti i fogli con una rapidità vertiginosa... ». E si inizia l'ultimo: « Le ultime parole di quel nome furono terminate con un grido della giovinetta ». Si tratta di uno di quegli espedienti di cui si servirà il Verga ancora nei suoi romanzi giovanili per dare maggiore immediatezza e calore al suo discorso, anche se molto spesso i risultati d'arte sono fittizi ed inpacciano anche la narrazione. Più precisamente siffatto espediente anticipa il febbrile racconto fatto dal Lanti in *Eva* in un palchetto di teatro all'autore confidente [21].

Il De Roberto indica anche la diligenza scrupolosa con cui il precocissimo autore intento a comporre una favola attorno agli avvenimenti reali (cioè della guerra rivoluzionaria dell'America del Nord), « li ricava dalle storie, e a passo a passo fedelmente li segue ». Noi non possiamo dire se li abbia fedelmente seguiti. Sappiamo però che il Verga si appassionava ai libri di storia. Un elenco di questi libri è stato fatto dal Musumarra, e diversi di essi trattano o si richiamano alla rivoluzione americana, suggeriti forse dall'Abate [22]. E' da rilevare però che queste storie di rivoluzioni, di grandi avvenimenti politici e sociali dovevano essere lette in modo non sostanzialmente diverso con cui leggeva le narrazioni avventurose, i drammi terrificanti, e (non troppo per lui dissimili) i libri di occultismo: « Queste rivelazioni misteriose di un mondo sconosciuto, di un tempo che fu hanno avuto sempre un doppio prestigio sulla mia immaginazione... » (da una lettera citata dalla Perroni proprio del '61, l'anno di pubblicazione dei *Carbonari* [23]). Queste rivelazioni di un mondo misterioso (o che lo scrittore si compiaceva presentare tale) sono un tema costante dei *Carbonari*, lasciando la loro traccia nell'opera del Verga dalle *Storie del Castello di Trezza* alla leggenda della « Camera del Prete » in *Festa dei morti*, e sono precedute da quanto possiamo leggere o riconoscere da *Amore e Patria*, ad esempio dalla storia di Pierotto Wolff.

Il Verga almeno giovane doveva credere al fluido magnetico che emana da certe persone umane in virtù proprio del loro sguardo, attri-

---

[21] Cfr. *Eva*, in G. Verga, *Opere*, a c. di L. Russo, Milano, 1955, p. 75.
[22] Cfr. C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*, pp. 178-79.
[23] L. Perroni, op. cit., p. 14.

buendolo non soltanto a Corrado ma anche al traditore Guiscard e a Carolina (nella sua doppia veste di creatura ideale e di donna perversa, fatale) sì d'affermare con ingenua pedanteria: « Si sa che vi sono degli sguardi di cui il magnetismo esercita l'influenza di fare errare i migliori tiratori ». Il magnetismo, afferma ancora perentoriamente, opera « la trasfusione dei due cuori » (di Corrado e di Giustina). Ed ancora dello sguardo di Carolina: « ella si volgeva più spesso a guardarmi con quel magnetismo che faceva oscillare le mie più intime fibre » [24].

Ma anche Clary, in *Amore e Patria*, è affascinata dallo sguardo irresistibile di Edoardo sì da trovarsi inginocchiata ai piedi del giovine eroe, abbandonando il suo proposito di vendetta. Ed ancora a proposito dell'amore di Eugenia e Edoardo si parla di « un'armonia magnetica che univa i due cuori ». Ed ancora lo « sguardo brillante, vivo, magnetico » di una giovane donna che « affascina e soggioga in un sol colpo ». Concludendo, l'attrazione, la forza misteriosa, fascinosa, vitale dello sguardo umano attirano la sua sensibilità, colpiscono la sua immaginazione adolescente, rispondendo a quel suo gusto romanzesco, da *Amore e Patria*) (« Gli occhi grandi, bruni profondamente infossati brillavano ancora di una luce arcana, potentissima » [25]) ai *Carbonari* (« Allora tutta la sua vitalità sembrò raccogliersi in un lampo che scaturì dai suoi occhi e volò sulla strada Catanzaro » [26] (lo sguardo di Corrado). Questo sguardo è la nota insistente e talvolta incisiva della persona di Guiscard, di quel profilo di traditore (richiamandosi al Castorina).

D'altra parte — mi sembra — dobbiamo riconoscere la diligenza scrupolosa sottolineata dal De Roberto, con cui il Verga vorrebbe svolgere le vicende del suo racconto, se guardiamo alle pagine o passi di *Amore e Patria* in nostro possesso e confrontandoli ancora una volta con *I Carbonari*. Nei *Carbonari* lo scrittore non vuole omettere nulla di quanto ritrae, non tralascia di presentare minuziosamente, di descrivere meticolosamente tutti gli elementi di un quadro, di una figura, di una scena (e quindi della favola stessa). Una smania di completezza direbbe il Debenedetti; un realismo esatto — abbiamo detto noi — mol-

---

[24] Cfr. G. Verga, *I Carbonari della montagna*, p. 319 e precedentemente, p. 191.
[25] Dall'episodio « Il corsaro » riportato dalla Perroni, op. cit., p. 99. E precedentemente, *ibidem*, p. 38.
[26] G. Verga, *I Carbonari della montagna*, p. 485.

to spesso scolastico. Si badi inoltre che cura diligentissima, ed amche ingenuamente pedantesca di particolari, ed elemento romanzesco si congiungono più strettamente ove quest'ultimo si accentua. Un esempio caratteristico si ritrova con evidenza nel viaggio notturno — su indicato — di Corrado (incognito si presenta più volte Corrado, come pure Guiscard ed il lettore ne è sempre edotto, come della camera di Francesca, dell'inginocchiatoio di Giustina e della Torretta non meno misteriosa degli altri luoghi: lì è l'abitazione, il salotto di Corrado). L'esempio forse più convincente di questa mescolanza di verisimiglianza e di romanzesco è dato dalla descrizione del salotto di Corrado, il « santuario di un genio poetico e misterioso », che prelude all'altra del salotto di Pietro Brusio (e a cui dopo ancora ci riferiremo [27]).

Cura diligente di particolari e sobrabbondante elemento romanzesco si frammischiano nell'episodio « Il corsaro » di *Amore e Patria*. La diligente e minuziosa descrizione delle coste americane, con cui l'episodio inizia, viene a puntellarsi con particolari che si richiamano scopertamente alla descrizione manzoniana del lago di Como: « poco svariata da seni e dai golfi... scorgensi i capi e i promontorii apparire più distinti, e spiccati ». Vi sono d'altra parte « le immense ombreggiature delle grandi foreste », la « perenne e cupa verdura... ». Il passo si conclude con l'apparizione delle città sorgenti dalle acque come castelli incantati. Lo scrittore forse doveva pensare alla sua città di Catania e alle altre che scorgeva «disseminate per le spiagge », ma che rispondono all'immaginazione del giovanissimo scrittore. La descrizione del « gutter leggerissimo, rapido come l'agherone preannuncia quella dell'*Audace* ove le immagini marinaresche, i particolari tecnici sono molto più insistenti ed appropriate [28]. Si ravvisa tutta la cura minuziosa dei particolari, come ancora nell'inse-

---

[27] Ivi, pp. 282-84. G. Verga, *Una peccatrice*, Milano, 1952, p. 75.

[28] Cfr. G. Verga, *I Carbonari della montagna*, p. 192: « Le grandi vele spiegate gettavano la loro ombra sulle onde verdastre del Mare Jonio. Ma ad un tratto la vela quadra fu la prima a calarsi sui bozzelli come quella di trinchetto e di buompresso, i terzaruoli... ». E più avanti il Verga, insistendo sui particolari (prevalentemente tecnici), nitido — si può dire — nelle immagini, ci descrive le manovre, il combattimento dell'*Audace* contro le navi francesi: « ad un tratto essa virò col suo fianco verso il legno nemico... Un'altra macchia bianca si parava per la sua strada » (op. cit., p. 427). Il linguaggio del Verga artista sembra maturarsi in queste immagini di una battaglia navale, come in quelle dei combattenti dell'esercito « Italo-Franco » sotto gli ordini del generale Massena cui partecipava il giovanissimo Corrado.

guimento e nell'abbordaggio che il gutter fa della nave inglese apparsa dapprima «come una vela piccola quanto l'ala d'un cigno». D'altra parte c'è già fin dall'inizio la presenza sinistra del Corsaro, del capitano (il capitano Wolff, lo sapremo dopo) e i tratti, i particolari feroci e macabri prevarranno e concluderanno la scena: «il tutto imbrattato d'un sangue nerastro che ancora lentamente scorreva dalle larghe ferite circolando per tutto, o si raccoglieva grommoso intorno a quelle ». E' qui evidente il gusto del macabro. Si pensi ancora alla morte del traditore inglese (« si lacera con un moto convulso le vesti verso la ferita che avevagli spezzato il petto ») che annunzia quella nei *Carbonari* di Guiscard. Di questo macabro romanzesco diversi e più cospicui esempi si trovano nei *Carbonari;* e ne abbiamo indicato alcuni: dalla morte di Guiscard alla strage dei Francesi schiacciati dai massi. Pure c'è l'insegnamento di Guerrazzi, ma più vicino è quello dell'Abate (« Il caduto col cranio infranto da cui scorreva un ruscello di sangue fumante... »). Questo insegnamento doveva essere più immediato nella composizione di *Amore e Patria.* Leggiamo dal De Roberto [29] le parole di Wolff pentito dei suoi delitti che si accinge all'ultima disperata impresa facendo saltare in aria un altro vascello inglese: « Il sorriso del cinismo aveva segnato la prima ora del delitto. La lagrima del pentimento ne aveva segnato l'ultima, la prima d'una vita rigenerata ». La immagine del brigante feroce ma generoso non tanto scellerato quanto infelice era ormai divenuta un luogo comune (qualche tratto si può ricavare dal bandito Greco del romanzo del Castorina, come è stato indicato dal Musumarra). Ma il più vicino al giovinetto Verga è, ripetiamo, l'Abate, nella stessa enfasi generosa. Ricordiamo dalla scena su riferita del romanzo dello Abate l'immagine del vincitore (« la ferocia della sua anima prorompeva come una vampa di vulcano dal suo sguardo di fuoco ») e il discorso lacrimevole e orripilante del caduto col cranio infranto [30].

Nella presentazione del Corsaro la fisionomia triste e brutale, dice lo scrittore, « armonizzava col lampo sinistro e feroce del suo sguardo » (da cui è sempre preso il Verga giovinetto). E vi si mescolano i particolari diligenti: « Un uomo sui cinquant'anni, colto, membruto ». E'

---

[29] F. De Roberto, op. cit., p. 97.

[30] Citiamo questi passi, come gli altri (in seguito), dalle pagine di *Il Progresso e la Morte* dell'Abate che ci sono pervenute.

pure da tenere presente il commento dello scrittore, se si avvicini ad un altro di una nota pagina del Grossi ove il procedimento narrativo e stilistico è in fondo lo stesso (« uno sguardo scrutatore... » « uno che l'avesse veduta... »; ma il Verga capovolge la situazione che diviene più patetica e si fa romanzesca [31].

Con il quadro della donna mortalmente ferita (è la sorella del Corsaro), ove si accumulano ancora una volta i particolari foschi e macabri, il Verga termina la scena e i quadri del « Corsaro » servendosi di uno dei suoi colpi di scena. Altri colpi di scena sono sottolineati anche dal De Roberto, dalle parole conclusive di Eugenia che alla fine esorta Edoardo al sacrificio (« Ora va in nome di Dio e sii Americano! ») alla comparsa improvvisa di Sir Ugo il padre di Eugenia che uccide il traditore (« Oh anima beffarda, lo senti finalmente lo strazio dell'agonia!... ») alla fine misteriosa di Wolff (« Da quell'ora Pierotto Wolff non fu più visto, non si udì più parlare di lui... »). Diverse sono le versioni che lo scrittore fa sulla fine di Wolff, come su quella, con maggiore accorgimento, dei due protagonisti di *Sulle lagune*, ove lo scrittore progredito tecnicamente e letterariamente tende ad una narrazione agile e spedita, diversamente che in *Amore e Patria* e nei *Carbonari*. Fra le diverse versioni, senza che lo scrittore appositamente voglia stabilirne una, è quella della possibile salvezza, sia per il personaggio di *Amore e Patria*, sia per i due protagonisti di Sulle la*gune*. Un'altra fine di ravvedimento e di morte è quella di Clary, il serpente col viso d'angelo, che viene a morire sotto gli occhi di Edoardo, avendo ingoiato un veleno. Ma prima di morire vedendo sopravvenire Eugenia, prende la mano della rivale felice e la unisce a quella di Edoardo. Un altro degli espedienti romanzeschi di *Amore e Patria*.

Il De Roberto non si rifiuta di riconoscere in *Amore e Patria* « le inverosimiglianze dell'invenzione, le ingenuità della psicologia e gli erro-

---

[31] Il passo del Grossi è tratto dalla pagina forse più nota del *Marco Visconti*: « uno che l'avesse veduta per la prima volta, poteva agevolmente notare su quelle guance un pallore che non vi doveva essere abituale, un insolcarsi ancor fresco; avrebbe indovinato che quegli occhi gonfi e sbattuti per le tante lagrime versate, non erano però usi al pianto... ». E a maggior chiarimento, si veda pure, dall'episodio « Il Corsaro », l'altro riportato dalla Perroni: « eppure uno sguardo scrutatore, avrebbe potuto scorgere sotto quella maschera di abbrutimento, e di ferocia, qualche lampo istantaneo del sentimento del cuore elevato, del cuore sensibile: quello sguardo sì risoluto, sì tristo, sì feroce, si sarebbe potuto vedere a quando a quando brillare di qualche lagrima... ».

ri della forma » (sì da considerare il romanzo un « saggio troppo immaturo e ancora tutto scolastico »), riportandoli all'« acerbità dell'età dello scrittore », alle « infinite manchevolezze dell'insegnamento che fu impartito», al « pessimo gusto degli esempi che gli furono proposti » (cominciando dal Castorina). Questo suo giudizio riafferma, come sappiamo, in altri suoi noti scritti verghiani. Ma evidentemente Verga non soggiace del tutto a questi esempi, a questo ambiente. Siffatto ambiente poi, siffatti esempi dovevano essere studiati nella loro verità storica e letteraria, come è stato fatto dal Musumarra e come pure noi abbiamo cercato di fare, senza troppo facile ironia ed incomprensioni, riconducendoli alla crisi dell'età romantica e risorgimentale, al declino del romanzo storico ancora imperante in Sicilia, ove erano molto ascoltati i manzoniani ed anche il Guerrazzi e della quale forma il Verga si serviva nel suo apprendistato letterario. Dai difetti insiti nel romanzo storico che il De Roberto giudicava propri del Castorina non erano immuni i manzoniani e tanto meno il Guerrazzi nel suo acceso, persistente byronismo, se poi esso si mescolava e si contaminava con il romanzo popolare, con il romanzo d'appendice, nella struttura e nei modi narrativi e stilistici. Del resto lo stesso De Roberto osserva che « la ricerca dei suoi sbagli iniziali si dimostra inutile ed iniqua ». Un grosso elenco, egli dice, se ne potrebbe fare, ed anche di recente è stato fatto.

Anche il Debenedetti dichiara che sarebbe « stupido passatempo » infierire sulla immaturità di *Amore e Patria*. Sarebbe però utile studiare, egli osserva, la difficoltà dello scrittore a tenere testa ad una trama di vasto respiro [32]. Difficoltà che il Verga dovette incontrare lungo il suo cammino travagliato di artista e narratore. E' da dire che la trama, il soggetto, hanno un particolare rilievo, in fondo decisivo, nel romanzo di uno scrittore adolescente e artista immaturo, per saperne cogliere le premesse psicologiche, osserva il Debenedetti, che rileva il commento sovrabbondante ed insieme troppo parsimonioso della Perroni, anche se del suo lavoro ha dovuto, come noi tutti, necessariamente servirsi. Mi è apparso comunque utile affidarmi allo schema dato dal De Roberto e tenere ben conto delle osservazioni di uno scrittore, di uno studioso come lui, legato al Verga e così scrupoloso.

---

[32] G. Debenedetti, op. cit., p. 57.

E' da vedere, conclude un po' il De Roberto il suo discorso, se l'unica « ricerca giusta e calzante » riesca « quella dei primi bagliori del suo genio precocissimo ». Nel senso però, obietterebbe il Debenedetti, di vedere perché il Verga di domani non ci sia, non possa esserci. Nelle esagerazioni, nelle amplificazioni ed approssimazioni di *Amore e Patria*, ho cercato di studiare, per quanto era possibile, il nascente gusto del Verga scrittore. E' nella sua acerbità il gusto romanzesco che appare più consistente e prende una fisionomia più propria con *I Carbonari* e si fa decisivo con i romanzi giovanili ai fini dell'arte del Verga. Di questo gusto, anche se diversamente atteggiato, non si libererà (né può liberarsi) neppure con l'opera matura, se non forse soltanto con *I Malavoglia* e con i racconti ad esso più vicini. Dell'elemento romanzesco si mostra già consapevole nei *Carbonari*, un realismo di norma — abbiamo visto — esatto e molto spesso scolastico, ne costituisce il sottofondo.

Leggiamo ora in *Amore e Patria* il cap. « Miseria e rassegnazione ». In queste pagine, le più note del romanzo, è da trovare una polemica sociale e patetica, la quale si alimenta della cultura umanitaria (romantica e se vogliamo anche illuministica) operante in quel tempo a Catania, secondo esempi letterari che risalgono a Sue e a Mastriani, ma che erano consentanei all'Abate. E lì, come in « Miseria e rassegnazione » [33], fanciulle nobili e virtuose entrano a recare conforto (« con tutta l'aria di una profonda riverenza », dice il Verga), in meschine casupole, in luride baracche, dove giacciono creature malate ed infette devastate dalla miseria.

Nel commento dello scrittore che occupa quasi tutta la lunga parte conclusiva dell'episodio l'ultima osservazione sul lusso abbagliante che il contadino e l'artigiano contribuiscono ad alimentare, pure nella loro « vita cieca, materiale, colma di patimenti, sfrondata d'illusioni e di speranze », è propria delle tirate polemiche dell'Abate. Nel tema della « miseria affligente », nella descrizione della meschina casupola lo stimolo immediato è quello dell'Abate, così vicino ancora al Verga, l'ab-

---

[33] Evidenti rassomiglienze sono state indicate dal Musumarra fra il capitolo intitolato « Miseria e virtù » del romanzo dell'Abate e l'episodio « Miseria e rassegnazione » di *Amore e Patria*: « La *miseria onorata* è la prima delle virtù umane » (il corsivo è nostro).

biamo visto, con la sua enfasi generosa, con il calore fittizio delle sue immagini stravaganti, ed anche — precisiamo — in quell'insistente crudezza di particolari che si possono dire approssimativamente veristici, ma di cui l'Abate si serve vistosamente: « Quella muda era angusta, umida, tenebrosa... Si udiva il lento e monotono ronzio di qualche zanzara ed il continuo scroscio di un popolo di scarafaggi. In un canto era disteso un lurido paglericcio, in un altro vedeasi una brocca ed una scranna sui quali il ragno avea tessuto la sua tela » [34].

L'interrogativo della madre (« La morte è forse una disgrazia per noi povera gente? ») avrà un suo svolgimento che porterà Verga a *Nedda* e da *Nedda* ai suoi capolavori, particolarmente alle *Rusticane* (insieme ad altre osservazioni dello scrittore); ma rientra nella polemica sociale e patetica del tempo sotto la spinta degli autori da lui letti. Più notevole mi sembra l'affacciarsi del tema della rinuncia, che abbiamo sempre ritenuto il motivo più profondo di tutta l'opera del Verga: « Era quella candida rinunzia a tutti i diritti dell'umanità che nella prostrazione nell'avvilimento di tutti i sentimenti considerandosi senza rammarico come segregata dal resto della società, può sembrare l'ironia la più sanguinosa lanciata all'egoismo di quella società, eppure non è che la trista ma ingenua convinzione di quello stato miserando ». Ma se un confronto si può fare è con la rinuncia della povera capinera (la « candida rinunzia a tutti i diritti dell'umanità »), spoglia dei vistosi elementi sociali e ricondotta con intuizione realistica alle condizioni della donna in Sicilia, come osservava il Capuana. La cosa più notevole è qui, nel commento del Verga, il sentirsi segregati dal resto della società. La nota più dolorosa, dice giustamente la Perroni, non tanto direi per la condizione sociale, quanto per la condizione umana, se si affaccia con la figura, nei *Carbonari*, di Corrado; e se vogliamo già in *Amore e Patria* con la figura di Pierotto Wolff (ma ci sono gli esempi del Castorina e di altri a darne le ragioni). L'episodio poi si costituisce attraverso una serie di quadri: dal quadro della « miseria affligente » si passa a quello della « miseria onesta » (a raccordarli c'è la comparsa

---

[34] Altri passi del romanzo si potrebbero addurre agli stessi fini. Cfr. *Interpretazione del Verga*, pp. 348-49 (ed anche le pp. 344-45), ove concludiamo che il concepimento di *Amore e Patria* è nato sotto l'immediato impulso dell'insegnamento dell'Abate.

della nobile e virtuosa fanciulla, e si affolla di altri personaggi, dal contadino al colonnello e al giovine soldato Tom; succede ancora più patetica la scena della madre moribonda assistita dal figlio soldato venuto improvvisamente). Le parole su citate del Verga s'accordano a questa scena pateticissima e romanzesca (non mancano i colpi di scena, come la comparsa inaspettata di Tom), come del resto s'addice tutto il commento dello scrittore.

Riteniamo con il Musumarra che il passo più incisivo è dato dall'abbraccio e dal bacio della madre: « La vecchia sollevò fra le sue scarne braccia la testa del giovine, e v'impresse sulla fronte le labbra ardenti di febbre ». Siamo lungo la linea stilistica (e tematica) che dalla capinera si muove sino a *Nedda* (in *Nedda* l'abbraccio della madre ha ben altra intensità, non turbata da alcuna parola che voglia essere eloquente: « La vecchia la guardò a lungo con l'occhio semispento, e poscia l'abbracciò senza aprir bocca ») [35].

D'altra parte valgono in qualche modo in *Amore e Patria* i discorsi dell'umile gente, come nella descrizione di un piccolo interno campagnolo di cui parla la Perroni: « ma faremo di tutto per darle il minor disagio possibile nella nostra scarsezza..., per me è l'istesso, sono stato soldato, e ci sono avvezzo » [36]; e con più evidenza propria in « Miseria e rassegnazione », ove con le sue scene affliggenti, quasi fosse una pausa, lo scrittore mette su più decisamente un dialogo di gente rozza ed ignorante: « Un cavallo signore? Egli è facile a dirsi ma di questi tempi non si troverebbe la più magra brenna a correre tante miglia e pagarla tant'oro... ». Diversi altri esempi se ne possono addurre. C'è in *Amore e Patria* un certo gusto del dialogo, del parlato che il Verga svolgerà in seguito ed approfondirà. Lo stesso è da dirsi per *I Carbonari della montagna*, ove il Verga doveva ancora ascoltare i « catanesi », particolarmente forse il Brancaleone di *Antonio Gusio* (e con i catanesi gli stessi manzoniani). E non sono soltanto voci di gente umile, quali dal bracchiere al contadinotto Angelo e all'oste (e ad altri). Di Angelo ricordiamo queste amorose contadinesche battute vivaci ed espressive (in uno degli svariati tentativi umoristici del romanzo): « Ah! se parto

---

[35] G. Verga, *Tutte le novelle*, cit., p. 18.
[36] L. Perroni, op. cit., pp. 43-44.

e lascio il mio asino... Che è, il mio asino... io vado a vederlo prima di partire » (e più avanti: « Ma ogni volta che vedo la piccola mi dimentico tutto... Sono un asino nato-bardato ») [37].

Si faranno più evidenti, dalla *Storia di una capinera*, gli esempi dei manzoniani e degli stessi *Promessi Sposi*. Ma la rivoluzione della lingua parlata del Verga avverrà dopo *Nedda* con *Vita dei campi;* e lì si farà sentire la grande lezione del capolavoro, che soltanto allora egli riuscirà a rinnovare e a trasformare radicalmente. Comunque già in *Amore e Patria* il Verga sperimentava le prime prove d'arte della sua lingua parlata, perseguendo un agile e coerente discorso parlato, ma confusamente e in modi provvisori, se esso discorso discorda (o sembra troppo discordare) dalla narrazione del romanzo, ad es. proprio in « Miseria e rassegnazione » dalle pagine della descrizione della meschina casupola, pure diligente di particolari (« il pavimento ingombrato per tre quarti da fango, e da una mota nericcia e mefitica serviva nell'angolo meno ingombro a sostenere un paglericcio... ») ai successivi quadri concludentisi con il lungo commento dello scrittore.

Gli umili, dice il Debenedetti, appaiono in *Amore e Patria* (e successivamente) per eccesso, per smania di completezza, per il proposito — abbiamo visto — di descrivere tutto, nulla tralasciare. C'è però anche a mio avviso l'interesse del Verga adolescente verso la miseria, e non mi sembra per il problema politico e sociale della ricchezza così come era posto e trattato in quel tempo dalla cultura catanese (l'ha fatto osservare il Musumarra); c'è l'attenzione ancora ingenua ed immatura agli umili. Il tema degli umili appare progredito nei *Carbonari* rispetto ad *Amore e Patria;* e vi si dedica maggiore attenzione. Il tema della famiglia di Padron Parafanti mette da parte i particolari opprimenti della « miseria affliggente », sviluppa gli elementi della « miseria onesta » per evidenziare la semplicità e la schiettezza degli umili (rifiutando anche quant'era di più vistosamente populistico nel precedente romanzo). Si fa più propria l'idealizzazione del popolo all'unisono con la letteratura del tempo sino (nella tradizione italiana) alle *Novelle campagnole* del Nievo. Ma c'è l'amore disperato di Rita (il motivo predominante di queste pagine) e quello fatto di sacrificio e di

[37] G. Verga, *I Carbonari della montagna*, p. 275.

buon senso di Angelo. Si pensi al suo definitivo congedo da Rita: « egli partì senza potere dire addio a Rita, ma voltandosi ogni momento, e camminando quasi a ritroso fin quando poté vederla » [38]. E compare più volte con la larga faccia aperta (o pressappoco) del semplice contadino. Nonostante i particolari grotteschi, i non pochi tentativi umoristici (e forse anche per essi) Angelo è il prototipo nel romanzo della semplicità degli umili. Un motivo si può dire del Verga giovanile, moventesi lungo una direzione che va dalla *Storia di una capinera* a *Nedda.*

In una situazione si può dire sempre romanzesca l'argomento pateticissimo dell'amore di Rita è quello dell'innocenza tradita. Rita impazzisce per amore preannunciando la Capinera (si pensi anche al suo dialogo con il passerotto). C'è nondimeno una intuizione realistica: Rita non avrebbe amato mai uno della sua condizione. Il profilo di Rita presenta tra gli altri più diffusi ed approssimati dei particolari decisamente concreti o anche suggestivi: aveva la « pelle bucherata dal vaiolo... i suoi capelli di un biondo magnifico che sembrano contrastare con la povertà di quel corpo, le cadono sulle spalle come un'onda dorata ». In quella onda dorata, in quella povertà del suo corpo ravviseremo un preannunzio della stessa Diodata di *Mastro don Gesualdo.*

La polemica più personale del Verga è contro il suo « secolo eminentemente calcolatore », ma, non tanto per il Nostro, per le ingiustizie sociali, quanto perché « si fa all'amore con la penna alla mano e dopo qualche regola di aritmetica, e che ha fatto altrettanti *banchieri* fino dei cuori semplici ed ingenui dei contadini ». Il Verga vuole credere anche dopo *Nedda* alla semplicità dei contadini, privilegiando però alcuni di fronte agli altri in *Vita dei campi* e nei *Malavoglia* e facendoli interpreti delle sue verità e delle sue aspirazioni.

Non si tratta tanto di virtù eccezionali, di sentimenti eccelsi, quanto che « il cuore umano batte l'istesso sotto i cenci e sotto i velluti ricamati », afferma il Verga nell'episodio di Rita [39]. L'episodio dunque nel-

---

[38] *Ibidem*, p. 276.

[39] Il primo capitolo, pure con le approssimazioni dell'episodio, presenta i tratti più approfonditi della storia d'amore di « Rita, la piccola pazza ». Lungo questa direzione verrà a muoversi la storia di amore della povera capinera. Vi si trova anche un passo paesistico più che pochissimi altri del romanzo del Verga diciamo contemplativo, una nota, commenta il Debenedetti, del « paesaggio stupore »: « si udiva il ronzio sì tenue eppure sì caro nel silenzio delle

la sua sostanza effettiva (purtroppo con tutte le sue approssimazioni e le sue lacune) riprende quello di « Miseria e rassegnazione », dando una fisionomia più personale, e non tanto nel tema degli umili, quanto nelle conclusioni che da esso si possono ricavare. Il Verga vuole dimostrare in questo capitolo, nella conclusione di una generosa polemica sociale e patetica, ma ancora fittizia (e con l'aiuto di scrittori che egli allora leggeva), non tanto, se vogliamo con i manzoniani (ma ci sono i catanesi) che un Dio uguale si mostra anche fra le « miserie le più degradate », quanto, con maggiore verità al suo acerbo sentire, che un sentimento elevato possa anche « albergare sotto un tetto affumicato e sotto panni grossolani ». E a prosecuzione della conclusione del passo il Verga dichiara: « si *ride* quasi che la povertà potesse avere un cuore ». L'enfasi è sovrabbondante, l'approssimazione del linguaggio è fin troppo evidente. Un effettivo progresso, una maturazione talvolta di stile (troppo però sporadicamente) è nelle pagine anch'esse generose e patetiche dedicate a Rita e ad Angelo. Ribadisce ancora nel « Manifesto », guardando però quasi esclusivamente agli eroi del suo romanzo, ai fatti della storia dei Carbonari e di Corrado: « Ma parlando di persone e d'avvenimenti non si deve dimenticare il cuore che pure ha tanta parte ». Le vicende e i travagli del cuore sono i temi che si affacciano con *I Carbonari*. Gli interpreti ne sono o ne dovrebbero essere Corrado e Giustina (o anche Carolina) molto più che la povera Rita, nonostante che di Rita abbia detto pensando a se stesso: « Era povera sì, ma aveva uno di quei cuori che fanno l'infelicità del disgraziato che lo possiede senza poterne soddisfare i palpiti violenti ». Verga non è ancora in grado di poter approfondire, di sentire effettivamente (e farlo sentire) la funesta influenza delle passioni: non sa trovarne il linguaggio conveniente. I *Carbonari della montagna* però si presentano in una posizione distaccata rispetto a quella del romanzo precedente (con l'ingenuità di chi crede ormai sentenziare e giudicare): « A diciassett'anni la vita si sente in un altro modo » (*Amore e Patria* era stato scritto tra il 1856 e il 1857).

L'eroe è tanto Edoardo quanto Corrado. L'uno rappresenta « i due

---

belle notti di està, che annunzia che la vita non è spenta nella campagna; e in lontananza il canto dolce e malinconico del chiurlo: e poi vi era là una magnifica luna che inargentava il paesaggio ».

tipi perfetti del giovine del bel mondo, tutto grazia, tutto eleganza, e dell'eroe patriota, risoluto, fermo »[40]; l'altro unisce l'apparente fragilità a una « reale forza sovrumana ». E c'è anche in lui l'eleganza, la finezza del vestire, i pallidi e delicati lineamenti. La descrizione del salotto in cui egli vive non sembra tanto l'apoteosi d'un guerriero quanto d'uno scrittore: « santuario del genio poetico e misterioso », il Verga stesso lo definisce (l'abbiamo osservato). L'esasperata ed ingenua idealizzazione che il Verga fa nei *Carbonari,* come in *Amore e Patria,* dell'eroe giovanile verrà a modificarsi, sì da essere abbandonata con gli stessi romanzi giovanili. Esso è corroso da un intimo scetticismo. Le premesse si hanno nella conclusione di *Una peccatrice,* se non in certe ambiguità del protagonista di *Sulle lagune.* Il verbo amoroso con i romanzi giovanili viene esaltato ed insieme contraddetto (lo si avverte particolarmente in *Tigre reale* ed in *Eros*).

Con la figura di Corrado si affaccia tuttavia dal terzo volume il perseguitato dal destino, il reietto della società; una nota d'altra parte che ubbidisce agli stessi modi approssimati e vistosi del romanzo. Comunque Corrado, diversamente da Edoardo, è un eroe sventurato, e la sua morte — si badi — è volontaria (« Sì, *libero!* lo spero! Rispose Corrado trasalendo suo malgrado »[41]: un tratto questo più intimo degli altri consueti del romanzo). Nella sua condizione di reietto, di escluso della società, nella situazione di un amore impossibile (l'amore verso Giustina ma c'è anche l'altro amore verso Carolina che l'ha ferocemente ingannato) e di una guerra civile, (la stessa guerra carbonara, dichiara Corrado ed anche Giustina) destinata all'insuccesso, anche se l'una e l'altra tutta (o quasi) romanzesca ed assai provvisoria, si deve considerare il primo personaggio verghiano, il primo dei giovanili *vinti* verghiani (« Una mano di ferro ci separa »). Nessun confronto può farsi ancora con i grandi personaggi verghiani; mancano le condizioni storiche e letterarie. Ci sono soltanto delle premesse psicologiche (si pensi a quella macchia d'origine di Rosso Malpelo), cui non riesce né può ancora adeguarsi il linguaggio acerbo del Verga adolescente dei *Carbonari*[42].

---

[40] L. Perroni, op. cit., p. 19.
[41] G. Verga, *I Carbonari della montagna,* p. 477.
[42] Se la storia di Pierotto Wolff preannuncia forse quella del carbonaro Corrado, la sorte dell'eroe carbonaro avrà la sua conclusione in quella del protagonista di *Eros,* il marchese Alberti, l'ultimo degli eroi mondani dei romanzi gio-

Abbastanza elaborato è il ritratto che l'autore ci presenta di Eugenia in *Amore e Patria:* « Una luce più chiara aveva intanto rischiarato la camera, essa batteva sul viso di Eugenia, ne illuminava le fattezze colme di grazia e di dolcezza, il suo viso lungi dall'avere l'avvenente leggiadria delle fanciulle americane, e quel non so che di leggiadria e di brio che forma l'anima della giovinezza era formato a quella bellezza venusta che si vede nel tipo greco... »[43]. E ci sono poi i richiami classicisti (dalle arti figurative) tutti scolastici alla Venere dei Medici e alla Madonna di Raffello. Richiami che si trovano anche, e cioè quelli del genio potentissimo di Michelangelo, nell'inquadratura di Washington che ha pure una certa sua efficacia, una certa ricerca di luce e di ombre (ricerca più insistente nei *Carbonari*). La donna greca riappare nel ritratto di Giustina di San Gottardo, come si trova in quello del romanzo di Brancaleone. Il Brancaleone aveva una sua conoscenza delle arti figurative ed era uno studioso, sappiamo, del Gandolfi, ai cui modi artistici si riferisce nel ritratto di Antonietta. Il procedimento del Verga è più complicato ed elaborato, ma c'è una accensione sentimentale ed un accentuarsi d'immagini difformi o anche incoerenti nella idealizzazione amorosa che va molto più in là del Brancaleone.

Ancora più complicato e minuzioso è il ritratto di Corrado, di « questo essere imperativo e misterioso ». Una complessità, di consueto macchinosa, obbediente al costume letterario del tempo (e non solo nei narratori catanesi, come il Castorina), d'uno scrittore che appare più sicuro rispetto ad *Amore e Patria.*

Le idealità politiche in *Amore e Patria* sembrano essere molto vicine a quelle dell'Abate. Nella guerra rivoluzionaria americana c'è un'eco degli avvenimenti politici italiani del tempo che dovevano concludersi con la seconda guerra d'indipendenza e con la liberazione della Sicilia dai Borboni e che si facevano sentire agitatamente nella scuola di Antonino Abate. Il Verga in quel periodo doveva aderire al patriottismo, ad un certo repubblicanesimo, alle aspirazioni liberali o libertarie del

---

vanili verghiani, corrosi dalle loro idealità. Si badi che la morte del protagonista dei *Carbonari,* come sopra ho osservato, è volontaria, come sarà quella del protagonista di *Eros.* Dietro però le premesse patriottiche e politiche, *I Carbonari* si concludono con la glorificazione barocchegiante e posticcia dello stesso Corrado, il « primo Carbonaro ».

[43] L. Perroni, op. cit., p. 16.

suo maestro. Gli eroi patrioti del romanzo adombrano i patrioti siciliani. Il suo democraticismo appare però generico, il suo patriottismo trova soltanto sfogo nell'esaltazione della persona e delle imprese di Edoardo e dei suoi compagni di lotta e di libertà, narrate sommariamente con fervore quasi fanciullesco. Di Edoardo illeso in mezzo a mille colpi, bello pure tra gli orrori e le stragi egli ci dice: « Le palle gli rasentano gli abiti, gli bruciano i capelli, ma per qual strano *incanto* egli esce illeso? » (il corsivo è nostro). E conclude: « la lama della sua sciabola fischia sulla sua testa, rapida come il fulmine nel colpire, più rapida nel parare » [44], con immagini in fondo scolastiche che lo scrittore potrebbe prendere dal Tasso, che attinge dalle storie cavalleresche da lui lette o ascoltate. « Allora fu vista rinovellarsi una di quelle scene cavalleresche del Medio-Evo che decidevano del combattimento », commenta lo scrittore nei *Carbonari* il primo sanguinoso combattimento tra i Carbonari e i soldati di Murat [45].

Esemplate su queste storie popolari cavalleresche, sulle storie dei pupari si possono dire queste battute di un dialogo tra un generale tedesco ed Edoardo: « Tu vieni ad affrontare l'ira mia? Meglio sarebbe stato per te rimanerti nascosto in Filadelfia, che le battaglie non sono tenzoni d'amore » — « Ah, tu la pensi così, prendi, che questi non son colpi d'amore » [46]. Sempre sotto la suggestione di queste storie (e ci sono evidentemente quelle di cappa e spada, di avventure di Dumas), in un duello tra Corrado sempre vittorioso, incolume anche lui come per strano incanto, ed il colonnello francese, il Verga giunge (nei *Carbonari*) ad una nettezza di sguardo, ad una sobrietà evidente di particolari appropriati: « Era una piccola lama, non più lunga di tre piedi, sì fina e sì delicata, che ogni volta che il giovine la piegava, sembrava che si sarebbe potuta annodare ». D'altra parte un Verga diverso, più pensoso ai fatti della storia s'affaccia nel romanzo, da « Caldiero » alla ritirata, alla catastrofe dei Carbonari (senza troppo contraddire l'altro).

Con i *Carbonari* la scena passa dall'America del Nord alla Calabria, ed anche alla Sicilia. La posizione politica del Verga è qui abbastanza ben definita e si può chiamare garibaldino-sabauda. Nell'idea politica

---

[44] *Ibidem*, p. 25.
[45] G. Verga, *I Carbonari della montagna*, p. 256.
[46] L. Perroni, op. cit., p. 24.

del romanzo il programma dei Carbonari è anche nazionale, sì da estendersi sino alle Alpi. Ma questo programma nazionale ed unitario, alimentandosi delle condizioni dell'Italia dopo l'armistizio di Villafranca e delle convinzioni politiche dello scrittore, si congiunge al problema del brigantaggio, non tanto dei tempi del 1810, quanto dei suoi tempi, che egli avverte sempre incombente. La guerra che egli esalta come guerra nazionale è considerata da Corrado e da Giustina che riflettono l'animo dello scrittore una guerra civile: « Voi non sapevate che cosa è la guerra civile. La guerra civile è questa: guardatela!!! » (sovrabbondano nel romanzo i punti esclamativi ed anche interrogativi). C'è forse l'eco dei fatti sanguinosi di Bronte, comunque lo scrittore alla conclusione del romanzo dichiara « deplorabile quanto inevitabile » la reazione della parte più bisognosa della popolazione [47].

La polemica non è solo antiborbonica ma anche antifrancese, antinapoleonica (d'accordo, ad esempio, con il Guerrazzi di *Pasquale Paoli*), diffusa in tutto il romanzo, come risulta dalle pagine dedicate a Corrado (nelle « Memorie di un carbonaro ») che milita insofferente e pugnace nell'esercito napoleonico, sì da divenire disertore e combattere contro i Francesi. Il Verga considera la Carboneria « che ci avevano descritto come setta democratica, repubblicana o piuttosto brigante » formata invece « di gentiluomini che non possono più soffrire il dominio forestiero » [48]. Ci sono però i Carbonari popolani che lasciandosi facilmen-

---

[47] G. Verga, *I Carbonari della montagna*, p. 488 (e in precedenza, per i due episodi su riferiti del romanzo, p. 151 e p. 258). Alcune delle pagine della ritirata, della « catastrofe » dei Carbonari, sono le più — diciamo — drammatiche della storia carbonara del romanzo, diversamente atteggiate nel capitolo « La piccola spada » ed anche nell'altro « Il primo sangue », ove ci troviamo di fronte a « uno spettacolo nuovo e diverso » (il lettore e lo stesso autore sono ancora una volta degli spettatori). Ma c'è la meditazione sulla guerra civile che si riflette più intimamente nella sconfitta carbonara; l'esperienza dello scrittore si avverte allora sensibilmente. Il Verga deve avere largamente utilizzato quei libri di storia, che erano di sua conoscenza, e non solo del Botta e del Colletta a cui ancora oggi si è guardato, ma contaminando ed alterando, come avevano fatto il Guerrazzi e gli stessi manzoniani. Ai fini evidentemente patriottici e politici che lo scrittore si proponeva più decisamente con il suo secondo romanzo. Secondo poi i modi, gli esempi qui ed altrove, credo, ampiamente indicati, in ottemperanza alle predilezioni, al gusto del giovanissimo scrittore. Lo studio che oggi da più parti si è proposto (servendosi del manoscritto dei *Carbonari* e delle carte in nostro possesso) sarà molto utile, ma non credo che possa troppo modificarsi questo giudizio (almeno letterariamente).

[48] *Ibidem*, p. 198.

te ingannare si uniscono dopo il fallimento borbonico ai briganti. Un riflesso della polemica antifrancese si trova già nel passo di *Amore e patria* citato dalla Perroni che si può considerare come una premessa alle pagine di Caldiero: « Oh! mi contenterei mille volte perire con tutto il mio reggimento, purché questi stranieri non avessero a rinfacciarci il loro aiuto in un'impresa sì sagra, purché tutta intiera la gloria che ci spettasse nel conseguirla, non fosse divisa e sperperata » [49]. Se poi nei *Carbonari* si può parlare di ghibellinismo, di una tradizione ghibellina che risale al Foscolo e che Verga non ha mai rifiutato, tale ghibellinismo doveva essere ben sensibile in *Amore e patria* sotto l'impulso delle idee dell'Abate.

Il Verga si schiera nel nuovo romanzo dalla parte dei gentiluomini carbonari. « Nobiltà 1810 » è il titolo d'un capitolo dei *Carbonari*, dove lo scrittore mostra di consentire ai valori ideali di quella nobiltà raffigurata nei due rami della famiglia di San Gottardo: « la nobiltà si uccide, ma non si calpesta ». Ma l'esaltazione di quella famiglia, l'ammirazione verso il palazzo di San Gottardo non è verso il mondo feudale, come alcuni hanno ritenuto. L'immaginazione del primo Verga è attirata dal castello di San Gottardo, nella cui descrizione mi è parso evidente il richiamo autobiografico » [50]. Concludendo, il Verga ha voluto far sen-

---

[49] L. Perroni, op. cit., p. 68.

[50] Si veda F. De Roberto, *Casa Verga*, « Giornale di Sicilia », Palermo, 23-24 novembre 1923, ed ora nel volume dei *Saggi verghiani* a cura del Musumarra, p. 28 e sgg. E' evidente la componente autobiografica nella raffigurazione del castello di San Gottardo, nell'esaltazione dei valori ideali della « Nobiltà del 1810 » (non del suo tempo); ma è da rifiutare la presenza, l'immagine di un Verga legittimista, « vandeano » o semplicemente reazionario. La componente politica del romanzo è abbastanza composita ed eterogenea; se essa è da dirsi garibaldino-sabauda, con il suo principio unitario ma con la sua fedeltà alla Casa di Savoia, vi s'innesta la polemica antifrancese e antinapoleonica, riaccesasi dopo l'armistizio di Villafranca, e vi confluisce quel suo mazzinianesimo che gli proveniva da *Amore e Patria* e dall'insegnamento dell'Abate. « Cominciammo *I Carbonari* in un giorno di lutto nazionale », lo scrittore dice all'inizio del romanzo: l'eroe Corrado vuole mettersi a capo di una per così dire guerra di popolo che pure avverte come guerra civile e che deve fare alleandosi con i Borboni. Il « Roma degli Italiani », i suoi contrasti con l'Abate sono la legittima prosecuzione dei *Carbonari*. Non mi sembra neppure esatto parlare di conservatorismo nel Verga dei *Carbonari;* se lo si voglia riconoscere, esso avverrà dopo con lo stesso costituirsi del suo verismo, ed è da dirsi un conservatorismo anzitutto esistenziale. Nè si può confondere il Verga dei *Malavoglia* e anche del *Mastro* con il Verga di *Dal tuo al mio*. Anzi è stato affermato con nuove argomentazioni che il Verga dei primi romanzi appartiene di diritto alla Sinistra mazziniana operante con il

tire, col suo romanzo (prescindendo anche dall'introduzione), l'eco dei fatti contemporanei. Una attualità politica nel romanzo, in cui — l'abbiamo detto — si può collocare una incipiente delusione del Risorgimento nell'atteggiamento della popolazione verso i Carbonari. L'atteggiamento politico del Verga impegnato (con i suoi limiti) è quello proprio de *I Carbonari* e si accompagna, sappiamo, ad un'intensa attività pubblicistica [51].

La polemica del Verga è antiborghese: le pagine di Rita ne sono una testimonianza (ed anche in qualche modo quelle di « Miseria e rassegnazione »); pure nell'idealizzazione che fa del popolo egli disdegnerebbe i convincimenti economico-sociali sostenuti, ad esempio, dal Brancaleone. Né si sentirebbe solidale, come fa lo stesso Brancaleone in *Scene storiche*, con la nuova classe della borghesia. Se l'eleganza, il lusso, il fasto, attirano l'immaginazione dello scrittore dei *Carbonari*, se guarda in questo romanzo agli interni raffinati (dal palazzo patrizio di San Gottardo al salotto di Corrado), si ritrova in *Amore e Patria* la descrizione di una festa anch'essa patrizia, ove c'è tutta una folla elegante e sfarzosa a celebrare la vittoria degli Americani e le nozze di Edoardo e di Eugenia, a conclusione del romanzo. Questa descrizione è sovraccarica, a quanto riferisce la Perroni, di particolari descrittivi (« specchi, ori, velluti celesti..., cuscini azzurri ricamati in argento, candelabri dorati dalle mille candele, e infiniti globi luminosi racchiusi in

---

suo travaglio (direi pure con le sue contraddizioni) in Sicilia dopo la crisi del post '48 e determinante delle sue idealità politiche; ed *I Carbonari* sono da chiamarsi un romanzo democratico. Il che forse soprattutto è vero per i suoi modi accesi, tumultuosi, romanzeschi, fondati su quei romanzi e scritti, su quel teatro che appaiono allora al Verga più consentanei. Ma è anche vero che il centro del romanzo è nel palazzo di San Gottardo (e nel terzo volume vi si sostituisce e vi s'oppone la Corte di Palermo), un gentiluomo diviene anche il carbonaro Corrado (e a lui e agli altri gentiluomini Carbonari il Verga si sente vicino). A conclusione del romanzo, sono nominati i « propugnatori più grandi » dell'idea politica nazionale celebrata dal Verga, e vanno dal primo Carbonaro a Carlo Alberto a Vittorio Emanuele e a Garibaldi. Non c'è posto per Cavour, ma si tace anche di Mazzini.

[51] Meriterebbe, a mio avviso, di essere maggiormente studiata tale attività, non solo nei rapporti con *I Carbonari* e con *Sulle lagune*. Quello che più interessa il Verga dei *Carbonari* è il fallimento della lotta carbonara, la dolorosa lezione politica che se ne vuole ricavare, con l'attenzione ai fatti, ai problemi politici del tempo in cui viveva. Verrà ben presto a cessare il suo impegno politico. Resta la delusione del Risorgimento del Verga dei romanzi giovanili, e con sofferta consapevolezza, nel Verga verista (l'abbiamo visto con *Carne venduta*, cui seguirà *Epopea spicciola*).

vasi di cristallo di Boemia »), mostrando che lo scrittore è tutto preso da quel lusso abbagliante, da quello sfoggio superbo di colori e dalla bellezza delle donne in mezzo a quel « prestigio affascinante e seduttore » che egli dichiara irresistibile: « Tutto ciò misto all'ebbrezza fantastica in cui gettava i senzi (sic) una musica allegra e vivace al brio elegante e grazioso di una folla giuliva, al sorriso incantatore e seducente dell'inebriamento, bastava per fare cadere in quell'elettrizzamento irresistibile i cervelli più calmi » [52].

Il linguaggio è estremamente approssimato e non privo di goffaggini (ma è da studiare ancora la lingua dei primi romanzi del Verga nelle sue condizioni storiche e quindi strutturali) [53]. D'altra parte per il Verga giovanile di *Amore e Patria* la bellezza della donna, « circondata dal prestigio del lusso e della ricchezza », animata, com'è « di quello sguardo brillante, vivo, magnetico, affascina e soggioga in un sol colpo ». Quell'*elettrizzamento*, un termine abbastanza improprio e non felice, ci indica nondimeno lo stato d'animo dello scrittore adolescente di fronte al mondo effervescente da lui rappresentato ove campeggiano gli eroi invitti ed affascinanti come Edoardo e le eroine, come Eugenia, la donna ideale, e Clary, la creatura perversa. Verrà Rita nei *Carbonari* ad indicare una diversa disposizione d'animo. Ma Rita nei *Carbonari* non è bella, i suoi lineamenti sono delicati e non hanno tuttavia « la finezza dei contorni » che fanno la bellezza, quel fascino che egli raffigura in Eugenia in *Amore e Patria* con maggiore ingenuità, come in Giustina nel nuovo romanzo. L'ammirazione dello scrittore si rivolge

---

[52] L. Perroni, op. cit., pp. 37-38.

[53] A queste condizioni strutturali e pure storiche, ai diversi modi eterogenei (ed anche contraddittori) della lingua dei primi romanzi del Verga guarda oggi il Branciforti con ricchezza e puntualità di dati, riferendosi particolarmente ai *Carbonari*, nella sua indagine che compare negli Atti di questo stesso Convegno. Se gli esiti del suo soverchiante tendere al linguaggio elevato, al registro sublime della espressione sono velleitari, se il ripiegamnto che fa il Verga sulle forme della tradizione siciliana passa per lo stesso autore inavvertita, sembra che vadano riconosciuti nei *Carbonari* la frequente utilizzazione del discorso indiretto libero, l'approdo ad una dimensione teatrale. Da questa dimensione, pure nella precarietà linguistica e fantastica, nasce il Verga scrittore. Sono proprie di essa le « agudezas », a cui badava il Russo nella sua indagine su *Eva;* da queste acutezze, da siffatte immagini confacenti, attraverso un lungo e travagliato processo di maturazione (e di alleggerimento) nasce il grande realismo del Verga anelante al concreto e ripugnante dall'usare le frasi lisce e consunte ormai dal lungo uso.

anche verso la bellezza, il fascino di Clary nel primo romanzo e di Carolina (descritta con maggiore attenzione e con la finezza anche di alcuni tratti) nel secondo.

Ciclo avventuroso, ha detto giustamente il Giachery [54], è quello dei suoi primi romanzi particolarmente se si guardi ai primi due, ma aggiungiamo che i casi complicati e straordinari, le avventure epiche o pseudoepiche, le rivelazioni di un mondo misterioso (nella sua intenzione), tutto quanto vi è in essi di incongruente e di esagerato si confonde alle situazioni, agli schemi, ai modi del tema amoroso, sovrabbondante già in *Amore e Patria*; e che di certo nei *Carbonari* all'ingombrante tema amoroso soggiace (pur nella sua validità) l'altro politico (cui si unisce quello degli umili). Un'adesione ancora più ingenua, un più facile, confidente, fanciullesco ottimismo sono da trovarsi in *Amore e patria;* e lì è il lieto fine che mancherà nei romanzi successivi fin dai *Carbonari della montagna* [55]. Ma in *Amore e Patria* come nei *Carbonari* la nota costitutiva è data dal gusto romanzesco e dai suoi elementi (di cui abbiamo indicato un certo evolversi e maturarsi col secondo romanzo) e che molto spesso coincide con quello tracciato da Gramsci e da Umberto Eco. Ne abbiamo indicato alcuni temi e situazioni, alcune strutture per i *Carbonari.* Per *Amore e Patria* ci limitiamo a ricordare l'inizio dell'episodio « La vendetta », tutto pieno di colpi di scena, che si conclude con le parole di Edoardo (« No vivete miss, vivete per piangere e pentirvi »!) a Clary che ormai sottomessa e soggiogata ha lasciato ogni proposito di vendetta: « Suonavano lentamente dodici ore all'orologio della torre di Multrechassie, una pentola di un salotto a terreno di questa fabbrica gli ripeteva alcuni minuti dopo » (e nei *Carbonari,* ad esempio, « L'orologio del salotto batteva lentamente le undici...) [56].

---

[54] T. Giachery, *Verga e D'Annunzio,* Milano, 1968, p. 130.

[55] In *Sulle lagune* è adombrata la possibile salvezza dei due protagonisti. Nei *Carbonari* non sono puniti soltanto i traditori, le creature malvagie, ma tutti soggiacciono alla « mano ferma del destino » (nei modi acerbi — occorre dirlo? — del romanzo). La sorte infelice accomuna la contessina Giustina e la piccola Rita (ed il loro vittimismo sarà quello della capinera). L'immagine barocchegiante della Croce carbonara, « splendente dal Campidoglio », è la soluzione fittizia che permette al Verga di riaffermare le sue idealità politiche e nazionali.

[56] G. Verga, *I Carbonari della montagna,* p. 322.

Il romanzo d'appendice, precisa il Gramsci (citato dall'Annoni), è da considerare come un sogno ad occhi aperti in cui il lettore diventa un superuomo e realizza quanto nella realtà gli è vietato. Ma se ciò si avvera in *Amore e patria,* non è altrettanto da dirsi per i *Carbonari.* C'è nei *Carbonari* un fremito di passione nella acerbità con cui lo scrittore si affaccia alla vita colorandola di sogni e di illusioni: « Il cuore vergine si apre a tutte le impressioni di una vita che egli colora di sogni e d'illusioni, che si sfronderà presto per lasciare il campo ad una realtà che agghiaccerebbe se si potesse scorgere preventivamente » [57]. Questa osservazione dello scrittore è gonfia ed ingenua (anche in quel riportarsi all'età di diciassette anni), ma da questo stato d'animo nasceranno i protagonisti giovanili che vedranno sempre sfiorire le loro illusioni. Ancora certo la distanza che separa il Verga dei *Carbonari* da *Amore e Patria* era molto più vicina di quella che egli afferma o sembra affermare. Ma è anche vera una naturale erosione d'impulsi e di moventi (l'espressione è del Debenedetti) [58], che si affaccia proprio con i *Carbonari.* Il ciclo avventuroso, il ciclo amoroso presuppongono l'aspirazione all'indistinto ed all'indefinito, la ricerca del diverso (su cui più volte ci siamo soffermati).

Quel poi rivolgersi al lettore come fosse uno spettatore (e spettatore sembra talvolta lo stesso autore) appare molto più proprio dei *Carbonari* che di *Amore e Patria.* Se ci si può richiamare agli esempi dei manzoniani e diversamente del Guerrazzi (ben altra cosa è nel Manzoni), se lo si riconosce nei narratori catanesi, s'addice alla teatralità, che il Verga ricerca ad ogni costo e in modi svariati, sotto lo stimolo, la conoscenza immediata e diretta del teatro, della librettistica melodrammatica e quindi della tecnica ad essa confacente. Giovanissimo, abbiamo osservato, aveva un'esperienza teatrale: « Vedremo come ha da definire questa commedia che ha avuto degli episodi sanguinosi come una tragedia », dichiara Corrado prima di morire, « l'ultim'atto almeno non disgraderà il suo prologo e le sue scene » [59]. Una serie di quadri abbiamo già notato in « Miseria e rassegnazione » e altri se ne possono ri-

---

[57] *Ibidem,* p. 286.
[58] G. Debenedetti, op. cit., p. 450.
[59] G. Verga, *I Carbonari della montagna,* p. 484.

levare nei due episodi precedenti presentati dalla Perroni [60]. Di norma è già nei *Carbonari* la presentazione minuziosa del personaggio, fondata sull'« inventariato dell'abbigliamento », sui « dettagli fisici e morali »; e tale procedimento si può ritrovare sia pure con maggiore approssimazione nella presentazione, ad esempio, che lo scrittore fa in *Amore e Patria* di personaggi come Edoardo ed Eugenia ed altri ancora. Di questi mezzi da lui adoperati nella narrazione si mostra più consapevole il Verga in *Una peccatrice*. Il problema infatti che si presenta in *Una peccatrice* e tenta di risolvere è quello di « agitare i caratteri nelle *scene* (il corsivo è nostro) di un racconto intimo » [61] e non più quali ritroviamo nei primi due romanzi, se si eccettuino forse alcuni tratti delle « Memorie di un Carbonaro ». La risoluzione artistica del problema, in una narrazione popolare o no, avverrà solo necessariamente molto più tardi col costituirsi del verismo verghiano (e della sua impersonalità).

Le irruenze del temperamento, le idealità agitate dell'Abate s'incontrano nei *Carbonari* con l'acerba appassionatezza del Verga. Molte sono le approssimazioni, la sovrabbondanza (ed enfasi) dei *Carbonari* (di cui egli mostra essere consapevole nel « Manifesto ») senza un effettivo controllo che viene a mancare di consueto, in una — diciamo — acerba immediatezza. Certi lunghi, confusi periodi (più che altri tratti della sua narrazione) si possono accostare, come ho fatto altrove, ad altri della *Storia di una capinera* che segna l'inizio della sua arte. Se questo palpito si deve riconoscere come la nota più caratteristica del romanzo (si pensi anche ad un suo giudizio sulla *Rigenerazione della Grecia* del Rapisardi) [62], non può dirsi, mi sembra, ritrovarsi in *Amore e Patria*, troppo grezzo e più immaturo.

---

[60] Questi episodi di *Amore e Patria* sono presentati dalla Perroni in *Appendice* al secondo volume degli *Studi verghiani*, cit., pp. 88-107.

[61] G. Verga, *Una peccatrice*, pp. 15-16.

[62] A. Tomaselli, *Commentario rapisardiano*, Catania, 1932, pp. 59-61. Dà pure notizia della recensione verghiana il Cappellani. Essa è stata ristampata (per intero) e commentata dalla Finocchiaro Chimirri, op. cit., pp. 198-206. Nella recensione il Verga dichiara che importa, non solo per il poema del Rapisardi, « più del magistero dell'arte, il sentimento di essa », come aveva già dichiarato nel « Manifesto » dei *Carbonari*. E riafferma la « convinzione che "la politica è acerrima nemica della poesia ». Si deve alla Finocchiaro Chimirri, studiosa scrupolosa e bene informata del Verga, il *Regesto delle lettere a stampa di G. Verga*, Catania, 1977, strumento necessario per la conoscenza delle lettere del grande scrittore siciliano.

Questo primo saggio della narrativa verghiana è definito dallo stesso De Roberto troppo immaturo e tutto scolastico; noi non diremmo forse altrettanto. Una componente scolastica fin troppo palese e predominante e una componente autobiografica si ritrovano, come s'è visto, anche in *Amore e Patria.* Vi si ravvisa però anche quel primo affacciarsi del gusto, quel primo costituirsi degli elementi romanzeschi (in modo provvisorio) che sono propri del Verga giovanile e perdurano nella sua opera matura.

ERMANNO SCUDERI

PREISTORIA DEL VERGA NARRATORE

Il miracolo del Verga maturo ha radici lontane, in tutto il periodo che a me pare utile chiamare « della ricerca »: un periodo lungo e laborioso, la cui prima fase è costituita dalle « prove » catanesi, l'inedito *Amore e Patria,* scritto a sedici anni [1], *I Carbonari della Montagna,* pubblicato a Catania, a spese dell'autore, due volumi presso la tipografia di Crescenzio Galatola nel 1861 e due volumi presso la tipografia dell'Ospizio di Beneficienza con la data 1862; *Sulle lagune,* pubblicato sul foglio fiorentino *La nuova Europa* nel 1863 (nn. 236, 240, 241, 243, 244, 245, 247, 250, 252, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 267, 269, 270, 271, 272, 277, 289). « Prove », abbiamo detto, per indicare l'acerbità della loro sostanza morale e letteraria, ma utili allo studioso per rintracciare punti di partenza e segni di vitali sviluppi.

La formazione del Verga giovinetto trasse alimento da tutta una atmosfera di risentito patriottismo, derivante da tradizioni di famiglia, da avvenimenti coevi, dalla cultura in auge. Il nonno era stato carbonaro; le gesta di Garibaldi erano sfilate dinanzi agli occhi ammirati del futuro scrittore, che militò poi per parecchi anni nella Guardia Nazionale; un parente letterato, Domenico Castorina, ammanniva poemi e romanzi eccitanti come i seguenti titoli: *Napoleone a Mosca, Cartagine distrutta, I tre alla difesa di Torino;* il maestro don Antonino Abate gli faceva leggere i suoi non meno gonfi di ardore patriottico.

Ventunenne, il Verga fonda insieme col Niceforo, suo amico e compagno di scuola, un giornale politico, *Roma degli Italiani,* e poi una rivista, *L'Italia contemporanea.*

---

[1] Alcuni brani sono stati pubblicati da L. Perroni, in *Studi Verghiani,* II - III, Palermo, 1929.

Di questo periodo, e di codesta gente, notizie di prima mano ci ha lasciato il De Roberto [2], un buon documento per l'ambientazione storico-letteraria del Verga in formazione.

Nessuna meraviglia quindi per l'esordio narrativo verghiano improntato ad esuberanza di moti sentimentali. I quali via via, nel percorso spirituale dello scrittore, andranno perdendo di astrattezza ed acquistando nell'impatto con la realtà misura, concretezza, convincente verità. L'empito amoroso e quello patriottico non potevano rimanere quali si configurano nel primo ribollimento degli anni giovanili, giacchè avrebbero trovato limiti e integrazioni negli altri elementi che la realtà avrebbe posto innanzi all'attenta e sofferta osservazione del Verga. Il travaglio spirituale dello scrittore, prima di giungere alla sua più matura visione ed espressione, percorre un lungo cammino durante il quale vengono dissolvendosi le nebulosità romantiche e gli idoleggiamenti esclusivi ed astratti della passione, e affiorano sempre più vivi e gagliardi, sino ad assumere pieno dominio, gli elementi di un mondo concepito nelle sue profonde dimensioni sociali ed umane.

Così ci è dato cogliere negli scarsi brani conosciuti dell'inedito *Amore e Patria* questo « presagio »:

> ...i fatti dimostrano che le virtù praticate negli abituri sono più eroiche di quelle sfoggiate sotto le volte dorate (forse per lo scopo di raggiungere lodi e fama) perchè appunto senza speranza di encomi o di ricompense.
>
> E non è virtù degna di gloria quella dell'artigiano e del contadino il passare per quella vita cieca, materiale colma di patimenti sfrondata d'illusioni e di speranze, senza mai profferire una voce di lamento, senza mai lanciare uno sguardo di desiderio e d'invida su quel lusso abbagliante che pur contribuiscono ad alimentare?

Pur nell'enfasi del tono è evidente una carica di sincera ammirazione per la qualità istintiva e generosa delle virtù popolane, per l'alto silenzio entro il quale religiosamente esse trovano alimento e sviluppo, per la non-trascendenza della loro forza operativa e la produttività di cui recano particolare sigillo. Più tardi, nella *Storia di una capinera*, lo scrittore porrà in rilievo l'*intimità e la completezza* dei sentimenti

---

[2] Cfr. F. De Roberto, *Casa Verga*, a cura di C. Musumarra, Firenze, 1964.

della gente semplice del lavoro, a riverbero e contrasto della tormentata anima della giovane reclusa:

> Mi pare che codesta famiglia [quella del contadino] riunita in due passi di terreno, debba amarsi dippiù ed essere maggiormente felice; mi pare che tutte quelle affezioni circoscritte fra quelle strette pareti debbano essere più intime, più complete.

Infine, alle complicazioni psicologiche lo scrittore oppone, nel romanzo *Eros*, la integra essenzialità del nucleo attivo popolare:

> La maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da per noi: avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell'amore sino a farne risultare dei dolori, e intorbidiamo la serenità della nostra vecchiaia coi fantasmi d'un'altra vita che nessuno conosce. Ecco il risultato della nostra civiltà. Ho visto dei selvaggi scotennarsi per la donna o per il ventre, ma fra di loro non ci sono né suicidi né spleen. Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali.

La crisi del Verga sarà morale e artistica: si tratta di un lento processo di maturazione nel quale vengono a bruciare, come in un crogiuolo, esperienze d'ogni genere, spirituali e letterarie, facendo pervenire lo scrittore alla scoperta di se stesso e del mondo, con l'assunzione del popolo quale protagonista della sua narrativa, e mettendone in rilievo la spiritualità, l'ingiusta condizione di bisogno, la vergine fertilità di linguaggio.

L'atteggiamento del Verga non sarà quello di chi chiede il conforto di una mano pietosa a favore dei derelitti, o promette un rimedio metastorico, ma di chi avverte tutta l'assurdità della situazione.

L'epicità di cui la matura narrativa del Verga porterà un sigillo inconfondibile sarà fondata sulla scoperta del mondo popolare, sull'atteggiamento dello scrittore verso questo mondo, giacchè egli vede *semplificate* nel popolo le passioni, ridotte all'essenziale, e *potenziate* nel loro equilibrio; disperso il sentimentalismo, s'impone intero e possente il sentimento; alla debolezza spirituale, all'inerzia, allo sterile vaneggiamento del pensiero, sottentra la vitalità dei sensi e dello spirito, la forza morale, l'*azione*. E muta pertanto anche il linguaggio: da ge-

nerico e approssimativo si fa concreto, aderente, insostituibile, metaforico e non convenzionale.

L'analisi cede il passo alla sintesi, il descrittivismo alla pura narrazione, per cui verranno abbattuti — come giustamente osserva l'Apollonio — gli schemi in cui s'era conformata la narrativa italiana dopo Manzoni, le scenografie del romanzo psicologico, le macchie del romanzo di costume e quel tanto di meditazione metafisica che il decadentismo anche nostrano e scapigliato si trascinava [3].

Certamente, dall'itinerario del Verga non possono essere esclusi stimoli sociali e letterari provenienti dall'ambiente in cui quello veniva realizzandosi, ma lo scatto primigenio e irrefrenabile era peculiare dello scrittore, tale da dare alla sua esperienza umana e letteraria una fisionomia originale, inconfondibile, una linea di sviluppo legatissima ai suoi interiori atteggiamenti di vita morale e di vita fantastica ed espressiva.

Proprio per questa intensità di aspirazioni e di esiti noi diamo credito e peso ai « presagi » balenanti dagli acerbi esordi narrativi dello scrittore, da quello, citato, di *Amore e Patria* ai seguenti de *I Carbonari della Montagna*, il primo romanzo verghiano a stampa, nel quale, oltre al senso dell'eroismo delle classi diseredate, colpisce ciò che può chiamarsi il culto della madre, che nei *Malavoglia* avrà la sua suprema realizzazione in Maruzza. A questa ci fa pensare — come scrissi un quarantennio fa [4] — la pagina dei *Carbonari*, che trascriviamo:

> Mia madre mi aveva detto fra le lacrime e gli ultimi abbracciamenti: Va, figlio mio. Tu acquisterai ciò che Dio ti ha negato ed io ho avuto la disgrazia di non darti!... Ma tu non ritrovarei mai più la tua madre!... Queste parole mi accompagneranno alla tomba come un rimorso.

Rileggiamo il passo dei *Malavoglia*, riguardante la Maruzza nel momento in cui il figlio 'Ntoni vuol partire in cerca di fortuna:

> La poveretta avrebbe voluto parlare, e buttargli le braccia al collo, e piangere anche lei per non lasciarlo scappare; ma quando voleva dir qualche cosa, le labbra le tremavano e non poteva preferir parola.

---

[3] Cfr. *Studi letterari in onore di Emilio Santini*, Palermo, 1956, pp. 410-411.
[4] Cfr. *I Carbonari della Montagna*, in « Quadrivio » 3 marzo 1940.

— Senti —, disse alfine, — tu te ne andrai se vuoi andartene ma non mi troverai più, che ora mi sento vecchia e stanca, e mi pare che non potrei reggere a quest'altra angustia.

'Ntoni cercava di rassicurarla, che sarebbe tornato presto e carico di denari e sarebbero stati allegri tutti. Maruzza scuoteva il capo tristamente guardandolo sempre negli occhi, e diceva di no, che lei non l'avrebbe trovata più.

Nei due passi non c'è solo affinità tematica, ma anche espressiva; si capisce, con approfondimenti ed affinamenti in quello del romanzo della maturità. L'affinità tematica ed espressiva è ancora nella presentazione di un personaggio minore dei *Carbonari*, Angelo, e di un altro, pure minore, dei *Malavoglia*, don Michele.

Entro una cornice di realistico e comico contrasto così è sagomata la figura di Angelo che implora amore:

Oh! amerete anche me, Rita, me l'avete promesso. Interruppe Angelo con le lagrime agli occhi, e le ganasce piene (I, p. 107).

La giovane risponde con parole che avranno tono e significato simile in bocca a Lia Malavoglia: « Sì, ti amo diggià; fratello ». A cui segue il commento del giovane: « Eh! non mi chiamate *fratello* se mi volete far credere che mi amate » (Ibidem).

Don Michele il brigadiere anch'egli esprime bisogno d'amore, ma Lia risponde con parole in cui vibra gratitudine, ma si elude la richiesta dell'uomo. Leggiamo il brano:

Lia piangeva sottovoce... — Per me stasera non c'è nessuno che stia inquieto, o che si metta a piangere, comare Lia, ma anch'io sono in pericolo come vostro fratello. Allora se mi accade qualche disgrazia, pensateci che sono venuto ad avvertirvi ed ho arrischiato di perdere il pane per voi!

Allora Lia alzò il viso dalle mani, e lo guardò con gli occhi pieni di lagrime —. Dio ve la paga, Don Michele, la carità! — Io non voglio essere pagato, comare Lia, l'ho fatto per voi e pel bene che vi voglio.

Don Michele avverte chiaramente nelle parole di Lia (« Dio ve la paga, Don Michele, la carità ») un delicato senso di riconoscenza ma non di amore e perciò, quasi reiterando la preghiera, con un ultimo filo di speranza, dice: « Io non voglio essere pagato, comare Lia, l'ho

fatto per voi e pel bene che vi voglio », proprio come fa il personaggio dei *Carbonari*, che, a sentirsi dire « ti amo, *fratello* », rincalza: « Non mi chiamate *fratello*, se mi volete far credere che mi amate ».

Quanto al romanzo *Sulle lagune* ribadiamo il nostro antico giudizio [5], cioè che in esso, sì, comincia ad essere predominante la nota passionale, ma non si constata alcun progresso artistico sul precedente romanzo *I Carbonari della Montagna*. Anzi si avverte meno impegno da parte dell'autore.

Soli tratti degni di nota quelli riguardanti il prete falso e il conte dai modi aristocratici. Il resto appare zavorra. Non c'è nè sforzo di penetrazione psicologica, nè cura alcuna dell'espressione: le immagini sono ammassate senza ordine, senza misura, senza senso spesso; le espressioni non hanno nulla di sentito, di schietto, di naturale, sono stantìe ed artificiose.

Scegliamo, tra le tante gonfiature di questo romanzo, i seguenti passi: « — E' tanto bello l'amore!... e finché c'è vita c'è amore, finchè si ama si spera!!! » Parla Stefano, e più che di un uomo innamorato ha l'accento, ibrido, tra di pitocco piagnucolante e di freddo e sonoro predicatore. Si legga ancora, infatti: « — Giulia!... Sei mia ora! sussurrava con un soffio Stefano, sì!... ora sei mia... tu ti sei data a me!... amiamoci!... — Ah!! amiamoci, Giulia!... ».

Tòcca e commossa da cotesti richiami tremebondi e irresistibili, la fanciulla risponde senza ritardo: « Sì, sì, amiamoci... ». E qua si spalanca una scena che commuove i cuori più duri. Giulia prima di dare esecuzione agli urgenti desideri del giovane sente il bisogno di elevare una preghiera a Dio per i cari che ha abbandonato. Poi, rafforzata dalla preghiera fatta, nel suo pudore verginale asserito già dall'autore, quel pudore che « l'avrebbe potuto fare assomigliare alla Madonna del genio divino del Raffaello », si slancia verso il giovane e lo trascina verso la mèta da lui agognata: « La fanciulla delirante, si slanciò nelle sue braccia e lo trascinò sotto la felza... ».

L'autore, intenerito anche lui, trova modo di ricoprire, con estremo senso di delicatezza, l'unione dei sessi: « Il giovane sollevava l'amante

---

[5] Cfr. E. Scuderi, *Verga*, Catania, 1950.

fra le braccia e la *discreta* felza della gondola bruna si chiuse *misteriosamente* sulla coppia *gentile* ».

« *Sulle lagune* — scrivevamo ed ora ribadiamo — non è altro che uno sfogo d'incomposta passionalità, una sbornia letterario-sentimentale ».

Ogni scrittore — per grande che sia — ha nella sua traiettoria spirituale ed artistica, cedimenti e deviazioni, ristagni e forzature, come avvenne al Verga — dai primi tempi agli ultimi: e, registrando ciò, non crediamo di dover destare sorpresa e scandalo. E' nella natura delle cose.

CALOGERO COLICCHI

IMPEGNO POLITICO E FONTI STORICHE NE *I CARBONARI DELLA MONTAGNA*

I Carbonari della Montagna sono davvero un romanzo storico? Se poniamo mente al fatto che il giovanissimo autore, il quale poi definì « racconto » *Sulle lagune*, gli diede questo sottotitolo, dovremmo rispondere di sì; ma gli studiosi, che si sono occupati della questione, lo hanno decisamente negato. Giacomo Debenedetti agli inizi degli anni cinquanta scriveva che il Verga « rispetta più l'ideale che la storia: e attribuisce ai carbonari del 1810 l'aspirazione unitaria che animava lui, italiano degli anni 1859-61 »[1]; e recentemente Carlo Annoni ha sostenuto che la consistenza storica del romanzo è minima; che la storia fa da cornice ed è (tranne rari casi) scarsamente connotata, e che perciò *I Carbonari della Montagna*, più correttamente, potrebbero essere definiti, a scelta, « romanzo spagnolesco, romanzo galante, romanzo d'avventura, romanzo-favola »[2]. In verità, bisogna innanzi tutto intendersi sul significato di « romanzo storico », e soprattutto sul significato che ad esso attribuiva il Verga non ancora ventenne, il quale (giova ricordarlo), inviando il volume ad Alessandro Dumas, definiva l'autore de *I tre moschettieri* « splendido campione di questo genere di letteratura »[3]. Non dobbiamo quindi meravigliarci se il racconto risulta essenzialmente fondato sulle peripezie e sui colpi di scena: se lo strano ed il sorprendente sopravanzano il verisimile; se certi perso-

---

[1] G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 71.

[2] C. Annoni, *Il giovane Verga*, saggio introduttivo a G. Verga, *I Carbonari della Montagna - Sulle lagune*, Milano, Vita e Pensiero, 1975, pp. 9-11. Le citazioni dei *Carbonari* sono ricavate da questa ristampa.

[3] Cfr. *Studi critici su Giovanni Verga*, a cura di L. Perroni, Biblioteca Editrice, Roma, 1934, parte II, p. 69.

naggi (per esempio, Corrado il protagonista buono e Guiscard l'antagonista malvagio) sembrano dotati di una sorta di permanente invulnerabilità. Questi sono stati sempre gli ingredienti principali per costruire un romanzo di avventura, ed il Verga esagera nell'usarli. Esagera tanto che tratta allo stesso modo le storie d'amore che inserisce nel racconto, le quali appaiono oscure e complicate. Il lettore si chiede: non era sufficiente che Corrado s'innamorasse di Giustina, la quale, pure ricambiando l'amore del giovane carbonaro, s'era fatto un obbligo di seguire l'estrema raccomandazione del padre di sposare il cugino Francesco? era proprio necessario che Giustina venisse insidiata e rapita da Guiscard, ch'era stato prima l'amante di Carolina, la quale nello stesso tempo era stata l'amante di Corrado? e perché mai Guiscard seduce ed abbandona la piccola Rita, figlia di padron Parafanti, facendola impazzire?

In queste scelte certamente c'è tutto il peso dell'inesperienza giovanile; però a me sembra che ci sia anche il segno di un'istintiva ed ingenua preoccupazione di dare il primato al « racconto ». Se si guarda bene, la storia di Guiscard e di Rita, con l'intervento « comico » di Angelo, il contadino innamorato della « piccola pazza », il Verga la pose quale intermezzo tra i discorsi patriottici che si tengono al Castello di San Gottardo e il tentativo di liberare il padre di Giustina, arrestato dai Francesi, al Crocicchio della Maiella, dove Corrado, apparso improvvisamente sulla scena, spiega al comandante nemico le ragioni della loro lotta; e l'avventura amorosa di Corrado con Carolina a Palermo con l'accusa di omicidio, la condanna e la deportazione del giovane a Favignana chiude le « Memorie di un carbonaro », dove sono narrati i principali avvenimenti della storia italiana del 1805 e del 1806. In altre parole, il giovane romanziere, dopo aver inutilmente tentato, col rappresentare nei primi capitoli la « Nobiltà al 1810 », di imitare la struttura de *I Promessi Sposi* (i calchi del romanzo manzoniano sono stati puntualmente segnalati da Carlo Annoni)[4], disperando di potere dare una adeguata forma narrativa alla materia che aveva scelto, non trovò di meglio che dilatarla ed amplificarla attraverso una serie smisurata di avventure solo in parte collegate con il filo del racconto, e perciò mescola

[4] C. Annoni, *Il giovane Verga*, cit., pp. 9-10 e 38-42.

amore e patriottismo, fatti mirabolanti e discorsi di propaganda politica, creando nel romanzo una notevolissima diseguaglianza tra la componente storico-politica e quella erotico-avventurosa. Tuttavia, se il « romanzo storico » è un racconto misto di storia e d'invenzione, nel quale, illustrando fatti realmente accaduti, l'autore fa agire anche personaggi realmente esistiti, quando presentava al pubblico i suoi *Carbonari* come un « romanzo storico », almeno all'apparenza, il Verga aveva ragione. Egli indica, infatti, esattamente il tempo dell'azione (il 1810), il luogo (la Calabria), i fatti (la crudele repressione della Carboneria e del brigantaggio operata dal generale Manhès); ed accanto a personaggi inventati, quali sono Corrado, Francesco e Giustina, introduce personaggi storici quali Parafanti, il Principe di Moliterno e la stessa regina Maria Carolina, che visita le Calabrie e partecipa per qualche tempo all'azione in abiti maschili (Mylord).

Il problema critico è dunque questo: quanto di vero e quanto d'inventato c'è nella storia narrata dal giovanissimo romanziere? Da qui la necessità di cercare le fonti ch'egli utilizzò per costruire la vicenda, poichè sembra impossibile che nel combattere la sua « battaglia morale » contro i Borboni (è questo lo scopo del romanzo) [5] egli non muovesse da fatti realmente accaduti o ch'erano stati tramandati come tali. Se lo avesse fatto, le sue accuse non avrebbero avuto peso e la sua battaglia sarebbe riuscita vana.

La mancata ricerca delle fonti storiche dei *Carbonari* ritengo che vada imputata ad un pregiudizio corrente tra gli studiosi. Si pensa, infatti: se il Verga maturo del *Mastro-don Gesualdo* trascurò di accertare la data esatta dei moti carbonari in Sicilia e li pose nel 1821 anziché nel 1820, è mai possibile che il giovanissimo Verga riferisca con scrupolo notizie che si trovano scritte nei libri? A questo bisogna aggiungere che il testo che viene subito in mente trattandosi di Calabria e di Sicilia, di Murat e di Borboni, è la *Storia del Reame di Napoli* di Pietro Colletta, dove alla data del 1810 sono registrati i severissimi provvedimenti di Murat contro il brigantaggio che infestava le Calabrie, e dove si accenna (è vero) all'esistenza della Carboneria durante il re-

[5] *I Carbonari*, p. 85.

gno murattiano ed alle persecuzioni cui andò soggetta, ma in un tempo successivo.

Nella *Storia del Reame di Napoli* (VII, 53) infatti leggiamo: « Le buone sorti di quell'isola [la Sicilia] si magnificavano a Napoli al cadere dell'anno 1813, quando la setta dei carbonari, da tre anni venuta nel regno, erasi distesa in ogni luogo, in ogni ceto, nei disegni degli audaci, nelle credenze del volgo, ed era suo voto una costituzione come la inglese... Il governo di Sicilia, ad esempio dei governi alemanni, e lord Bentinck, per proprio impegno, ordirono segrete corrispondenze coi settari di Napoli, mandarono i libri delle nuove leggi siciliane, esaltavano la mutata politica del re, promettevano egual costituzione al regno quando reggessero i Borboni; confronto vergognoso a Gioacchino che aveva impedito per fino il vano Statuto di Bajona. E perciò, scoperti i maneggi tra i carbonari e il nemico, il governo napoletano doppiò vigilanza e rigori, proscrisse la setta, fece decreti minaccevoli di asprissime punizioni. Maggior nerbo di Carboneria e corrispondenza più facile con la Sicilia era in Calabria, indi più grande la severità; pur questa volta affidata al generale Manhès... Primo della setta era un tal Capobianco, giovine potente, audace capitano delle milizie urbane nella sua terra, edificata come rocca sopra monti asprissimi della prima Calabria »[6].

Ebbene, c'è una sola concordanza significativa tra il Colletta e il Verga: la persecuzione della Carboneria affidata da re Gioacchino a Manhès; e c'è una corrispondenza di scarso rilievo: il nome del primo della setta, Capobianco; ma nella *Storia del Reame di Napoli* non si trova nessuna traccia di quello che costituisce il nucleo fondamentale del racconto verghiano: il fiero odio dei carbonari calabresi contro Murat e la loro aspirazione alla libertà, all'indipendenza e all'unità della patria; gli accordi intercorsi tra i carbonari e la corte di Palermo (la regina Maria Carolina) attraverso il Principe di Moliterno per realizzare il progetto del riscatto nazionale; l'improvviso voltafaccia della regina, che viene meno ai patti, e avendo aperto trattative segrete con Napoleone, abbandona i carbonari al loro destino. Tuttavia, poiché il Verga accet-

---

[6] P. Colletta, *Storia del Reame di Napoli*, a cura di A. Bravo, Torino, UTET, 1975, p. 608.

ta dal testo collettiano notizie relative a fatti avvenuti nel 1810 (i particolari del feroce supplizio inflitto dai Francesi al brigante Benincasa e quelli della morte di Parafanti)[7], mentre trascura altre notizie relative a fatti avvenuti nel 1813 (la morte di Capobianco, un personaggio al quale nel romanzo si accenna più volte, ma che sulla scena non compare) si può ragionevolmente presumere che i fatti principali, su cui il racconto è costruito, egli non li inventò, ma li ricavò da altra opera storica. Quale? Certamente un'opera storica piena di affetti patriottici e di avversione allo straniero, dove si trova narrata tutta intera la storia italiana, dal momento che *I Carbonari della Montagna* risultano animati, insieme, da un fiero spirito antiborbonico ed antifrancese; le avventure di Corrado hanno inizio nel 1805 durante la campagna dei Francesi contro gli Austriaci, dov'è soldato tra le truppe guidate dal generale Massena, ed il Verga descrive con dovizia di particolari la battaglia di Caldiero. Tutto questo ci porta a pensare che l'opera sia la *Storia d'Italia* di Carlo Botta, il solo storico del tempo che compose una sorta di storia morale (arbitraria e retorica quanto si vuole, ma in alcuni tratti vibrante di amor patrio) della nazione italiana dal 1789 al 1814.

Nel libro XXIII della *Storia d'Italia* Carlo Botta scrive: « Non sarà, credo, narrazione incresciosa a chi leggerà queste storie, se io racconterò come e per qual cagione la setta dei carbonari a questi tempi [nel 1808] nascesse. Alcuni dei repubblicani più vivi, ritiratisi, durante le persecuzioni usate contro di loro, nelle montagne più aspre e nei più reconditi recessi dell'Abruzzo e delle Calabrie, avevano portato con sé un odio estremo contro il Re [Ferdinando di Borbone], non solo perché loro persecutore era stato, ma ancora perché era re. Né di minore odio erano infiammati contro i Francesi, sì perché avevano disfat-

[7] Sia la descrizione del feroce supplizio di Benincasa: « La gendarmeria ha steso le sue reti fino a Stilo ed ha penetrato fin nel bosco di Cassano; lo sa quel povero di Benincasa..., che ha dovuto dar dei calci al vento a San Giovanni in Fiore con le sue due mani appese al petto per i pollici... » (p. 439); sia i particolari della morte di Parafanti: « io vidi cadere Parafanti, con la gamba rotta da una palla, e aggrapparsi ad un tronco d'albero, fino a quando un soldato gli tira da un sito nascosto e lo atterra... Ma ei l'ha pagato con la sua vita quel bel colpo: Parafanti quasi moribondo lo trapassò col suo stile » (p. 441), sono ricavati dal Colletta (op. cit., libro VII, cap. XXVIII, pp. 567-568).

to la repubblica propria e quelle d'altrui, sì perché gli avevano anche perseguitati... Ma sulle prime, isolati ed alla spartita vivendo, nessun comune vincolo gli congiungeva, intenti piuttosto ad arrabbiarsi che a vendicarsi. Gl'Inglesi, che custodivano la Sicilia, ebbero notizia di quest'umore ed avvisarono che fosse buono per turbare il regno contro i Francesi. Pertanto gli animarono a collegarsi fra di loro... Surse allora la setta dei carbonari, la quale acquistò questo nome perché ebbe la sua origine e si mostrò la prima volta nelle montagne dell'Abruzzo, e delle Calabrie dove si fa gran quantità di carbone. Molti ancora fra questi settari sapevano ed esercevano veramente l'arte del carbonaio... Principal capo ed instigatore era un uomo dotato di sorprendente facoltà persuasiva, che per nome si chiamava Capobianco ».

Dopo avere affermato che i carbonari dell'Abruzzo e della Calabria « si erano propagati nelle altre parti del Regno, e perfino nella Romagna avevano introdotto le pratiche loro e creato consettari », il Botta così continua il suo racconto: « Vedendo Ferdinando che la potenza dei carbonari era cosa d'importanza, si deliberava, a ciò massimamente stimolato da Carolina, sua moglie, e dagl'Inglesi, di fare qualche pratica acciocché, se possibil fosse, concorressero co' suoi propri aderenti al medesimo fine, che era quello di cacciar i Francesi e di restituirgli il regno. Principale mezzano di queste pratiche era il Principe di Moliterno, che... si era in Calabria fatto capo di tutti gli antichi seguaci del Cardinal Ruffo e vi teneva le cose molto turbate contro Giovacchino. Parlava efficacemente dell'unione e indipendenza dell'Italia, ed in queste dimostrazioni era ardentemente secondato dalla Regina, che si persuadeva con questo allettativo non solamente ricuperare il Regno, ma ancora acquistare qualche altra parte importante. Pareva Moliterno personaggio atto a questi maneggi coi carbonari, perché ai tempi di Championnet era stato aderente della Repubblica, ed anzi per questa sua opinione proscritto dalla Corte di Napoli. I carbonari, sì perché erano aspramente perseguitati dai soldati di Murat, sì perché Moliterno sentiva di repubblica, sì perché finalmente molto si soddisfacevano di quella unione e independenza d'Italia, prestavano favorevoli orecchie alle proposte del Principe e della Regina. Ciò non ostante stavano di mala voglia e ripugnavano al venire ad un accordo con gli agenti regi. Per vincere una tale ostinazione, il governo regio di Palermo dava speranza ai carbonari che avrebbe loro dato una constituzione libera a

seconda dei desideri loro. Per questi motivi, e massimamente per questa promessa, consentirono ad unirsi con gli aderenti del Re a liberazione del regno dai Francesi »[8].

Ecco, dunque, trovata l'opera nella quale si parla dei carbonari calabresi, di Moliterno e della Regina Maria Carolina durante gli anni che vanno dal 1808 al 1810; la fonte, dalla quale il Verga ricavò l'idea e le notizie principali per scrivere il suo romanzo (come risulta dal manoscritto, in un primo momento aveva pensato di fare iniziare l'azione proprio nel 1808)[9]. Certo, degli avvenimenti di quegli anni egli trovava nelle storie del Botta e del Colletta due versioni differenti; ma come non poteva condividere la posizione dello storico napoletano, il quale aveva voluto esaltare la persona e l'opera di Gioacchino Murat[10] così non poteva condividere la posizione dello storico piemontese, il quale, in odio a Napoleone, aveva commiserato la sorte di Ferdinando, privato del suo regno con ragioni pretestuose[11]. Il Verga, infatti, voleva fare del suo romanzo un'arma politica sia contro Napoleone III, che aveva deluso con l'armistizio di Villafranca le speranze degli Italiani, sia contro Francesco II, che si preparava a difendere il Regno dai diavoli rossi di Garibaldi. Contro Francesco, il quale sotto l'urgere degli avvenimenti aveva concesso la costituzione[12], voleva ricordare « la tradizionale politica d'infernale egoismo » condotta in ogni tempo da una dinastia spergiura e traditrice; contro Napoleone voleva dimostrare che non ci si poteva fidare dei Napoleonidi, dal momento che il primo Napoleone, sebbene fosse nato in terra italiana, aveva deluso le promesse, solennemente fatte, di assicurarne la gloria, la prosperità e l'unità, e Gioacchino Murat, venuto nel Regno di Napoli, non aveva rispettato la libertà del popolo sancita dalle leggi. Ma voleva soprattutto esaltare il patriottismo delle popolazioni meridionali (ed in particolare dei Ca-

---

[8] C. Botta, *Storia d'Italia dall'anno* 1789 *all'anno* 1814, Milano, Silvestri, 1844, vol. IV, pp. 210-213.

[9] Nel manoscritto conservato presso la Biblioteca Universitaria di Catania (i primi sedici capitoli), a cc. 2, 11, 24 sulle due ultime cifre del 1808 fu sovrapposto un 10.

[10] Si noti però che il Colletta condanna le persecuzioni contro i carbonari volute da Murat nel 1813 (op. cit., libro VII, cap. LIII, p. 609).

[11] Cfr. C. Botta, op. cit., vol. IV, pp. 175-177.

[12] L'Atto Sovrano fu promulgato a Portici il 25 giugno 1860.

labresi) in un momento in cui era possibile che la guerra opponesse italiani ad italiani (l'esercito borbonico solo in minima parte era formato da soldati mercenari), e voleva provare che l'aspirazione all'indipendenza e all'unità era un fatto remoto, comune a tutte le classi sociali.

Ebbene, il Botta, dopo avere presentato il brigantaggio del 1808 come un fenomeno accidentale, e cioè come un fatto limitato e secondario rispetto alla guerra che infuriava tra murattiani e carbonari (« per l'occasione della guerra fatta nel paese, uomini di mal affare di ogni sorta, banditi, ladri, assassini, a cui nulla importava né di repubblica, né di regno, né di Ferdinando, né di Giovacchino..., dai più segreti ripostigli loro uscendo, commettevano di quei fatti dai quali più la umanità abborrisce »)[13], nel 1810 lo faceva diventare un fenomeno tanto grave e preminente da costringere Murat ad inviare in Calabria il generale Manhès per debellarlo con ogni mezzo (le persecuzioni contro i carbonari erano state decise di conseguenza: Murat pensava che quella era una buona occasione per distruggere la setta, dal momento che i carbonari, nonostante se ne stessero quieti e cercassero di frenare le ruberie e gli assassini, potevano di nuovo prorompere a moti pericolosi)[14].

Il Colletta, dal canto suo, volto com'era a negare qualsiasi legittimità alla resistenza contro i Francesi, prendendo lo spunto dalla condanna a morte di Fra Diavolo, aveva operato una netta distinzione tra popolo armato e brigantaggio (« Non si confondano popolo armato e brigantaggio: l'uno difenditore dei suoi diritti, libertà, indipendenza, opinioni, desiderato governo; l'altro fazione iniqua, motrice di guerre civili e di pubblico danno »)[15], e sforzandosi di condurre sotto quest'ultimo segno ogni opposizione a Murat, aveva accusato i Borboni di incoraggiare il brigantaggio[16] e di alimentarlo facendo sbarcare dal-

---

[13] C. Botta, op. cit., vol. IV, p. 214.
[14] Cfr. C. Botta, op. cit., vol. IV, pp. 290-293.
[15] P. Colletta, op. cit., libro VI, cap. XXVII, pp. 498-499.
[16] Scrive il Colletta: « Fra i delitti di brigantaggio e quelli che dal brigantaggio derivano, il censo giudiziario del regno numerò in quell'anno 1809 trentatremila violazioni delle leggi. Sconvolgimenti sì grandi si operavano sotto il nome del duca d'Ascoli, del principe di Canosa, del marchese della Schiava e di altri primari cortigiani del re di Sicilia, ed avevano incitatori e seguaci molti già fuggiti coi Borboni. Avvegnaché nei disegni di quella guerra, e nelle opinioni e discorsi della corte borbonica, il brigantaggio, tenuto mezzo legittimo e chia-

le navi inglesi galeotti sulle spiagge della Calabria (« L'armata nemica procedeva, sbarcando nei luoghi meno guardati della marina, pochi soldati, non pochi briganti; questi per correre il paese, quelli per tenersi accampati alcune ore, e tornar volontari o scacciati alle navi »; « I briganti lasciati sopra terra nemica non avevano altra salute che vincere; e, per la simultanea loro entrata in tutte le province del regno, fu generale l'incendio ») [17].

Entrambi gli storici, invece, concordavano nel riferire che nel 1810 erano state avviate trattative segrete tra Maria Carolina e Napoleone, a dispetto di Murat [18].

Ora, dal momento che il Verga accettava come autentiche e degne di fede le notizie date dal Botta, il racconto del Colletta doveva apparirgli reticente (questi escludeva l'esistenza e l'attività della Carboneria nei primi anni del regno murattiano); ma anche il racconto del Botta doveva apparirgli insoddisfacente, poiché i carbonari, protagonisti della lotta contro Murat nel 1808, due anni dopo, nel 1810, apparivano rassegnati alla sconfitta. Da qui, probabilmente, la decisione di proporre una ricostruzione diversa degli avvenimenti di quell'anno fatale; una ricostruzione che avesse i requisiti della verisimiglianza e della compiutezza e che gli permettesse nello stesso tempo di raggiungere gli scopi politici che si era prefisso: vituperare i Borboni e i Napoleonidi ed esaltare lo spirito patriottico delle popolazioni meridionali (non è da escludere che ritenesse anche di potersi avvicinare alla verità, poiché nel manoscritto il nome di Parafanti fu dapprima cancellato e mutato, e poi restituito) [19].

Per fare la nuova ricostruzione il Verga non trovò di meglio che completare le notizie che trovava nel Botta con altre che poteva ri-

---

mato voto e fedeltà di popolo, non faceva ribrezzo ai Borboniani più onesti. Ma il re Gioacchino, che ne giudicava per le opere, furti, assassini, rovine, e niente di sacro, di nobile, di grande, non popolo mosso, comunque barbaramente qual era nel 1799, a sostegno de' propri diritti, o di opinioni, che sono diritti nei popoli, ma plebe armata, ladra, omicida, fu preso da... sdegno e vendetta » (op. cit., libro VII, cap. XV, pp. 552-553).

[17] P. Colletta, op. cit., libro VII, cap. XIV, p. 549 e cap. XV, p. 552.

[18] Cfr. C. Botta, op. cit., vol. IV, p. 288 e P. Colletta, op. cit., libro VII, cap. XXVI, p. 562.

[19] A cc. 14, 58, 92, 94 del manoscritto il nome di Parafanti venne prima cancellato e sostituito nell'interlineo con Olivello, e poi restituito a margine.

cavare dal Colletta; ma soprattutto ai fini di confutare la tesi collettiana che gli oppositori di Gioacchino Murat erano stati unicamente i briganti, e cioè « plebe armata, ladra, omicida », ritenne opportuno nobilitare al massimo la Carboneria presentandola come un'organizzazione patriottica guidata dai gentiluomini, ai quali erano uniti in posizione subalterna i contadini (dice il Conte di San Gottardo: « Carbonaro oggi vuol dire gentiluomo, vuol dire Italiano, vuol dire eroe ») [20].

Degradò perciò Capobianco a capo-popolare, sottoposto al Gran Maestro, ch'era il capo dei capi-gentiluomini; e confondendo il legittimismo con il patriottismo e l'aristocrazia spirituale e morale con l'aristocrazia del sangue, all'inizio del romanzo introdusse un ampio ed eloquente elogio della nobiltà e, insieme, dei martiri della Repubblica Partenopea del 1799 [21] (dice ancora il Conte di San Gottardo: « Tutta intiera la nobiltà di Francia, cadendo col suo re sotto la scure, ha mostrato al mondo che la nobiltà si uccide ma non si calpesta. [...] Che fecero i gentiluomini che salirono il patibolo per le loro leggi e la loro patria, quando la dominazione degli Austriaci ci pesava per mezzo della regina straniera e del re debole, ma crudele quando ha paura? La loro morte sembrò infruttuosa. Ebbene no... dal loro sangue è sorta la nuova libertà ») [22]; ma seguì il racconto del Botta, allorché fece esporre da Corrado il programma dei carbonari: « Voi, venuti da un'altra patria, avete costretti i gentiluomini a stringersi attorno ad una dinastia, quantunque dispotica, per difendere l'onore e la libertà della patria, per non soffrire più il sogghigno del soldato straniero; avete costretto questi poveri contadini a prendere le armi per spargere il sangue civile, a lasciare la zappa per non avere che dar da mangiare ai figli loro, per

---

[20] *I Carbonari*, p. 113.

[21] L'elogio della nobiltà non è dettato, come ha sostenuto Carlo Annoni nel suo saggio (p. 9), dall'ideologia legittimista del giovanissimo Verga. Questi all'inizio del romanzo, nel tentativo di imitare il Manzoni, presentò i costumi della nobiltà del 1810 (« la giovinetta non era superba, ma per l'influenza dei sentimenti coltivati in quel tempo, credeva seriamente alla differenza del sangue; non incolpiamola di questo difetto, ma vediamo piuttosto il tempo in cui quel sentimento le fu radicato », p. 99); ma avvertendo l'anacronismo dell'elogio della nobiltà come classe, si preoccupò di collegare l'azione dei nobili carbonari a quella dei patrioti della Repubblica Partenopea (« Quello che al 1799 lo tentarono i martiri della libertà, come Cirillo, Pagano e Conforti, lo faranno i gentiluomini », p. 106). Tutti i passi riguardanti i patrioti del 1799 furono infatti aggiunti nel manoscritto a margine.

[22] *I Carbonari*, pp. 104-105.

difendere le loro mogli...: i gentiluomini hanno giurato di servirsi della disgrazia dei Borboni per far libero il Regno e forse l'Italia tutta, per darle quella Costituzione che il vostre Re stesso ne ha lacerato quando ci veniva da Baiona »[23] (si noti la distinzione tra le ragioni ideali dei gentiluomini e quelle pratiche dei contadini: un abbozzo di analisi sociologica forse sollecitata dai recentissimi fatti di Bronte)[24].

Seguì ancora il racconto del Botta, allorché presentò, attraverso le parole della stessa regina Maria Carolina, la posizione politica della corte borbonica: « Il Re per togliere da quelle teste esaltate certi vecchi scrupoli, ha promesso... ha promesso tutto ciò che bisognava... Sua Maestà ha conosciuto che questi Carbonari sono i sudditi più fedeli che abbia mai avuti, poiché rompere la dominazione straniera, resa insopportabile e vergognosa, è il loro scopo e il centro dei loro sforzi. E chi sa anche... chi può leggere nell'avvenire? Quei signori vanno più in là e sembra che accennino di voler stendersi sino alle Alpi »[25]; ma sulla base delle notizie che trovava nel Botta e nel Colletta per ciò che riguardava gli accordi segreti tra Maria Carolina e Napoleone, immaginò che la regina rinunciasse a tener fede all'impegno di inviare ai carbonari i rinforzi e il proclama della costituzione, e riprendesse la politica di promozione e di sostegno del brigantaggio (dice Corrado: « Il giorno in cui i Borboni hanno voluto percuotere la Carboneria e le speranze d'Italia l'hanno fatto col mandarci questi *aiuti* dalle galere. Io conoscevo queste vecchie arti dell'anno passato... Io avevo un tristo presentimento e ne avevo parlato alla regina... La regina ha promesso... Ora fa la pace con Bonaparte, la Carboneria le è d'impaccio e la distrugge... ») [26].

Il giovane romanziere poteva in questo modo giustificare il successo della persecuzione contro carbonari e briganti scatenata da Manhès nell'autunno del 1810 (la Carboneria era stata inquinata, e confondendo carbonari e briganti era stato possibile scavare « un abisso profondo »

---

[23] *I Carbonari*, p. 188.

[24] Le ragioni dei gentiluomini furono aggiunte a c. 139 del manoscritto, dove prima il Verga aveva scritto: « voi venuti da un'altra patria avete costretti questi poveri contadini a prendere le armi per spargere il sangue civile; a lasciare la zappa per non avere che dar da mangiare ai figli loro, per difendere le loro mogli... », alludendo alle violenze dei soldati murattiani (cfr. C. Botta, op. cit., vol. IV, pp. 208-209).

[25] *I Carbonari*, p. 198.

[26] *I Carbonari*, p. 441.

tra i carbonari e le popolazioni delle Calabrie, organizzate dai Francesi in « milizie urbane »)[27]; tornando in qualche modo nell'ambito della storia, poteva scrivere che Parafanti s'era unito ai briganti e come brigante era stato ucciso; ma soprattutto poteva affermare che per colpa di Maria Carolina la guerra contro i Francesi nelle Calabrie era rimasta guerra civile e non s'era trasformata in guerra nazionale. L'accusa contro la regina si rifletteva infatti su tutta la dinastia; e come all'inizio del romanzo egli aveva espresso per bocca di Francesco di San Gottardo la condanna della politica di Napoleone e dei Napoleonidi: « Si attendeva molto da un Genio Italiano, divenuto francese con un trattato... Che fece quell'Italiano, Giustina?... Tolse alla sua patria i capolavori di arte, i rimasugli della sua gloria, i tesori delle sue terre, la dignità del soffrire; e la lasciò povera, derisa e senza gloria. Un giorno dal suo trono si ricordò che vi era un angolo di questa misera terra che se gemeva sotto un dispotismo austriaco non avea ancora provato il disprezzo e l'oppressione del soldato straniero; non per vendicare il sangue di Pagano, di Cirillo e di Caracciolo, non per sollevarla dalla oppressione, ma per dominarla egualmente, egli vi mandò Gioacchino Murat, sovrano augusto... soldato sfrenato, a cui egli tolse lo stesso pudore del soldato, ed insegnò a non avere pietà di questa povera terra che calpestava sotto i piedi del suo cavallo... Ed il soldato francese errò sfrenato per tutto il Regno, col diritto feroce di far legge ogni suo capriccio »[28]: così, alla fine, poteva lanciare per bocca di Corrado la sua esecrazione contro i Borboni: « Quando vedete un Borbone che giura, piantategli un coltello nel cuore, prima che consumasse lo spergiuro! Oh potessi lasciare a tutte le generazioni questo ricordo — Morte ed infamia a questa razza maledetta! »[29].

Scegliendo, contaminando e, talora, integrando le fonti storiche[30], il Verga raggiungeva gli scopi politici che si era prefisso nello scrivere il suo romanzo. Ponendo l'azione nel 1810 (dalla primavera all'autunno),

---

[27] Cfr. *I Carbonari*, pp. 447-448.
[28] *I Carbonari*, pp. 132-133.
[29] *I Carbonari*, p. 445.
[30] Diamo qualche esempio. I particolari dell'aspetto fisico del Principe di Moliterno (« a cui una cicatrice attraversava la fronte fino ad entrargli nel-

poteva togliere al Principe di Moliterno il ruolo di promotore dell'azione della Carboneria ed affidargli solo quello dell'intermediario, in modo di evitare qualsiasi accenno all'esistenza nel Regno di fautori dei Borboni e di esaltare così il patriottismo dei carbonari calabresi; presentando la Carboneria quale associazione patriottica guidata dai gentiluomini, intenti a rivendicare la libertà, l'indipendenza e l'unità d'Italia, poteva presentare Murat, che li perseguitava con ogni mezzo, come oppressore e tiranno; inventando il tradimento di Maria Carolina, poteva mettere in guardia i nostalgici del regime borbonico dal prestare fede alle promesse della corte di Napoli.

Tuttavia, se nei *Carbonari* l'impegno politico è prevalente e l'intreccio risulta costruito secondo il modello dumasiano, e perciò la struttura del romano è di tipo erotico-avventuroso, non possiamo accusare il giovanissimo scrittore di falso perché volle presentare la sua opera ai lettori come « romanzo storico ». La storia infatti c'è (o, almeno, c'è quella che egli riteneva fosse « storia »); e poi, anche se le sviste non mancano [31], vi sono in compenso tante notizie ricavate con pazienza dalle opere del Botta e del Colletta [32].

Il vero è che *I Carbonari della Montagna* furono scritti con serietà e diligenza; e se non hanno valore letterario, essi però conservano per noi un notevole valore documentario, poiché contengono quel te-

---

l'occhio »; « accecato da una ferita che gli traversava la guancia e la fronte », pp. 144 e 243) sono ricavati dal Colletta (op. cit., libro III, cap. XXIII, p. 240), il quale, narrando i fatti d'arme del 1796, scrive: « il principe di Moliterno, capitano di centuria, colpito di scimitarra nel viso, rimase orbato di un occhio »; e pure dal Colletta è ricavato il nome del difensore di Gaeta contro i Francesi, il principe di Philipstadt (il Verga scrive Philippstadat), che il Botta indica soltanto come principe di Assia. Infine, mentre i particolari della morte di Parafanti li prese dal Colletta, il quale narra che la sua donna, « moglie o compagna », morì con lui nel bosco di Nicastro (op. cit., libro VII, cap. XXVIII, pp. 567-568), il giovane romanziere, avendo fatto di Parafanti il padre della piccola Rita, descrisse il supplizio orribile e strano della « moglie di Parafanti brigante » e dei suoi parenti (p. 449), seguendo il racconto del Botta (op. cit., vol. IV, p. 294).

[31] In nessun luogo del romanzo si accenna a Giuseppe Bonaparte, che fu re di Napoli dal 1806 al 1808; anzi è detto esplicitamente che il Regno fu conquistato da Gioacchino Murat.

[32] Diamo qualche indicazione. I particolari della battaglia di Caldiero e della difesa del Regno il Verga li ricavò dal Botta (op. cit., vol. IV, pp. 169-171 e 178-180); la disposizione delle truppe di Murat, che preparava la spedizione contro la Sicilia, in parte dal Botta (op. cit., vol. IV, p. 288), in parte dal Colletta (op. cit., libro VII, cap. XXVI, pp. 562-564); le notizie sulla prigione di Favignana, dove viene rinchiuso Corrado, dal Colletta (op. cit., libro V, cap. IV, pp. 379-380).

ma dell'amore « già irresistibilmente incastonato nel romantico blasone di Eros e Thànatos », che il Verga avrebbe sviluppo nei romanzi successivi, da *Una peccatrice* a *Eros* [33], e soprattutto offrono validi indizi per stabilire la sua posizione politica in quegli anni cruciali del nostro Risorgimento. Una posizione appassionatamente unitaria, aperta, piuttosto che al moderato programma cavouriano, al radicale programma garibaldino, dal momento che l'esaltazione della Carboneria è, di fatto, un'approvazione della guerra popolare e soprattutto un'esaltazione della splendida avventura dei Mille. Non hanno forse il sapore dell'attualità le parole di Francesco di San Gottardo: « Noi ci serviremo dell'opera del Re, se il Re sarà leale come ha promesso, e tenteremo di liberare tutta l'Italia... se no... faremo da noi, poiché siamo in quella calma che precede il terremoto » [34], e l'estremo voto di Corrado « Italia degli Italiani »? [35].

Affermazioni significative che preannunciano la successiva attività giornalistica del Verga e la pubblicazione con l'amico Niceforo del « Roma degli Italiani » e giustificano la buona accoglienza che il romanzo ebbe presso il giornale mazziniano « La nuova Europa » [36], il quale gli offrì subito le sue colonne per pubblicare il racconto *Sulle lagune*.

---

[33] Gaetano Trombatore ha osservato che *I Carbonari* e *Sulle lagune* si articolano sui temi dell'amore e della patria, e che con questi romanzi il Verga combatté la sua battaglia risorgimentale, esaurendo il motivo della patria. E il critico aggiunge: « Non però quello dell'amore. Il quale, strettamente ma non necessariamente legato alle vicende politiche, più che agli eroi cospiratori e guerrieri, si era affidato al versante femminile, dove l'inesperta ma variamente appassionata immaginazione dell'autore aveva trovato il pascolo di cui era più avida. Con tutti i suoi difetti..., questo motivo intrinsecamente più vario e più ricco dell'altro, era destinato a sopravvivergli... » (*Due romanzi giovanili di Verga*, ne « Il Giornale », Milano, 18 novembre 1975).

[34] *I Carbonari*, p. 134.

[35] *I Carbonari*, p. 473.

[36] La recensione, apparsa il 23 maggio 1862, è riportata da Carlo Annoni nel suo saggio (*Il giovane Verga* cit., pp. 3-4).

CARMELO MUSUMARRA

I « VINTI » DEI PRIMI ROMANZI VERGHIANI

Non sempre è possibile, se non a costo di qualche forzatura del testo, trovare nelle opere giovanili degli scrittori i segni, più o meno evidenti, di esiti futuri, rivelati poi nelle opere della maturità. E il Verga non fa eccezione a questa regola. Ma anche in questo campo della ricerca, vale a dire nello studio delle opere immature e delle ascendenze letterarie, il Verga ci si presenta come un autore stravagante e apparentemente privo di coerenza stilistica e poetica. Se, in seguito, ci meraviglieremo del salto di qualità, che è un salto indietro, tra i *Malavoglia* e il *Marito di Elena,* leggendo questi romanzi del periodo che abbiamo chiamato « catanese », si rimane perplessi nel constatare il diverso atteggiamento dell'autore tra i primi due, *Amore e Patria* e *I Carbonari della montagna,* e il terzo, *Sulle lagune,* e poi anche tra questi e quelli del successivo ciclo fiorentino.

Eppure c'è un fondo comune a tutti questi romanzi, che li giustifica e li caratterizza, ed è la forte impronta dell'educazione ricevuta dal Verga a Catania, proprio negli anni della sua prima formazione culturale e politica. Su questo fondamento, che a noi sembra molto saldo e profondo, germogliano le native e personali tendenze dello scrittore, e l'evoluzione della sua poetica in senso sempre più vasto e universale. Per questa ragione abbiamo creduto, e crediamo sempre più tenacemente, che lo studio dell'opera verghiana debba cominciare proprio col quadro storico della cultura in Sicilia tra Sette e Ottocento, e con un esame non superficiale, appunto, dei primissimi romanzi, cui è dedicato questo Convegno.

Un personaggio di *Amore e Patria,* che ci viene incontro nel cap. VI del romanzo, è un uomo alto e muscoloso, dallo sguardo feroce e sini-

stro, che fuma una grossa pipa, appoggiato all'albero maestro di una barca veloce. Eppure, avverte l'autore, « quello sguardo sì risoluto e tristo, sì feroce, si sarebbe potuto vedere a quando a quando brillare di qualche lagrima ». Subito dopo ci viene presentata una donna, nella quale l'elevata condizione della nascita e dei « privilegi del suo sesso », apparivano offuscati dagli stenti e da uno stato di degradazione morale che, evidentemente, era stata costretta a subire suo malgrado. Sono, questi, due ritratti che l'autore sedicenne riesce a delineare, non senza una certa efficacia, in un punto centrale e fondamentale della narrazione (purtroppo non ci è stato possibile consultare il ms., che certamente esiste, ma non è stato consegnato a chi di dovere insieme con le altre carte verghiane e abbiamo dovuto accontentarci delle poche pagine finora pubblicate). La derivazione sentimentale di queste due figure viene in certo senso modificata (almeno così ci sembra) da un sostrato che non tanto è malinconico e lacrimoso, quanto pessimistico e violentemente umano. Sarebbe facile obiettare che questa considerazione è fatta quando già conosciamo la teoria verghiana dei « vinti », ma una analisi acuta e penetrante sia delle pagine che maggiormente approfondiscono i caratteri intimi dei personaggi, sia delle ragioni esterne che giustificano la nascita di questo romanzo, possono indurre il critico a considerazioni non peregrine e usuali nei confronti di un'opera che è certamente definibile tardo-romantica.

Per quel che riguarda il carattere dei personaggi, le conclusioni possono essere tratte non soltanto da *Amore e Patria*, ma anche dal successivo romanzo, *I Carbonari della montagna*, che lo segue di poco ed ha le stesse strutture e gli stessi schemi stilistici e morali. Le vicende individuali sono strettamente connesse agli avvenimenti storici, generali e corali, che le condizionano. In seguito gli avvenimenti storici, risorgimentali e liberali, diventeranno sociali, ma il rapporto uomo-popolo rimarrà uguale. Il caso dei due personaggi or ora citati ci sembra esemplare, anche perché si riferisce alla prima opera del Verga e mostra i primi personaggi da lui inventati. Ebbene, queste due figure, un uomo e una donna, vivono una vita fortemente condizionata da eventi che stanno al fondo della vita apparente, che è falsa perché la vita reale sarebbe un'altra ove non si fossero verificati i fatti che ne hanno mutato il corso. Questi personaggi sono « vinti » in partenza, perché sono vittime, non ancora della società, ma dei grandi eventi storici e

della malvagità di altri uomini. La malinconia, ovvero la tristizia che diventa tristezza negli occhi del capitano Wolff, e quella donna dai « lineamenti alterati » le cui vesti lacere denunciano un certo « tipo di miseria », non ci sembrano legati alle immagini languorose del tardo romanticismo, ma, al contrario, crediamo che denuncino lo sforzo del giovane autore, di liberarsi dal condizionamento di una letteratura ormai logora e non rispondente alle esigenze di rinnovamento di quella generazione che ormai mal sopportava i tentacoli romantici. Siamo già in epoca scapigliata e della scapigliatura si avvertono qui le prime suggestioni, che diventeranno esplicite poco più tardi. Quando leggiamo in queste prime righe uscite dalla penna del Verga, che egli vuol trattare di un certo « tipo di miseria », dobbiamo pensare che nella sua mente ci fosse già l'idea del coinvolgimento totale degli uomini nella loro miseria, che non è soltanto economica, anche se quella economica trascina con sé, in taluni casi, una miseria di altro tipo.

Dietro a ciò che appare, in ogni singolo uomo, c'è dunque qualcosa di nascosto e di ignoto, ed è questo che conta, perché questo *quid* che a tutti sfugge determina il corso della vita. Nella letteratura romantica il dolore e la gioia sono espressi violentemente ma senza infingimenti, e traspaiono apertamente dall'aspetto e dal comportamento dei personaggi: nessuno ha mai pensato che frate Cristoforo e don Rodrigo possano essere diversi da quel che sono in realtà. Anche i « castelli (americani) incantati sorgenti dalle onde » (*Amore e Patria*, cap. VI) che, avanzando « per un buon tratto nel mare » rompono la sequenza delle città costiere, divergono dai monti manzoniani « sorgenti dalle acque », per il loro *incantamento*, che riflette, nel paesaggio, la stessa duplice apparenza della natura umana. L'incanto qui opprime, non esalta, la natura dei luoghi, perché riflette, semmai, l'animo individuale dello scrittore; ma resta estraneo ai personaggi, che non lo sentono e non lo apprezzano, come accade alla Longa quando guarda il mare dove è andato a morire Bastianazzo, mentre la manzoniana Lucia guarda i suoi monti e ne trae sollievo e addolcimento alle cure dolenti. L'incanto di quei castelli cupi e tetri si rivelerà in tutti i suoi effetti mortali nelle *Storie del castello di Trezza*, che hanno, in queste premesse di *Amore e Patria*, un precedente necessario e illuminante ai fini dell'intendimento della poetica verghiana, che coinvolge la natura in una visione tragica del destino degli uomini, sicché il mare tempestoso di

Amore e Patria e quello dei *Carbonari*, partecipa delle tempeste della vita e continuerà a parteciparvi nei *Malavoglia*, culminando nel naufragio della Provvidenza.

Nelle narrazioni verghiane tutto sarebbe andato diversamente se elementi estranei alla volontà dei protagonisti non fossero intervenuti a mutarne il comportamento. Dunque tutti gli uomini sono « vinti ». Nel pallore del « gran maestro » dei *Carbonari* o del giovane ufficiale Stefano De Keller di *Sulle lagune*, non c'è solo l'impronta di un ritratto romantico, ma c'è soprattutto il tormento di un uomo che non ha potuto realizzare i propri ideali di vita, neanche combattendo per la libertà. Nella doppia natura di De Keller, ungherese costretto a diventare austriaco, c'è la premessa alla condizione di « vinto » che questo personaggio assume per non poter mostrare la sua vera identità. Sembra un preludio a Pirandello.

Stefano De Keller, per non diventare « uno dei satelliti dell'Austria », aveva studiato disegno a Pesth e pittura a Torino, prima di ritrovarsi, a Venezia, al centro della sua avventura amorosa. Anche Enrico Lanti, il protagonitsa di *Eva*, sarà un pittore, quasi esule a Firenze, emigrato nella città dell'arte dalla sua Sicilia, cioé da una terra emarginata e preclusa ai successi dei giovani artisti. La linea ideale che congiunge l'ungherese Stefano e il siciliano Enrico diventa visibile ove consideriamo questi due personaggi nella traiettoria degli uomini, « vinti » nel tentativo di conseguire la loro libertà esistenziale. La lotta per l'indipendenza nazionale è una fase della più vasta lotta che l'individuo combatte per realizzare la sua vita nel modo più congeniale alla propria natura. L'ideale dell'arte è l'unico che può offrire all'uomo un certo rasserenamento, e con ciò si giustificano le frequenti citazioni da melodrammi e opere d'arte in questi primi romanzi verghiani, né sono soltanto i segni dell'indulgenza ad una poetica decadentistica, ma vogliono, intrecciandosi con una volontà di concretezza e di conquista, esprimere il superamento della condizione rinunciataria e mostrare la propria estraneità ad ogni accettazione della sconfitta.

I Carbonari della montagna è un romanzo storico-risorgimentale, che ha come scopo primario quello di mostrare l'eroismo di tutto un popolo (dobbiamo intendere per popolo l'insieme di due classi sociali, nobiltà e plebe, essendo assente la borghesia) nella lotta per la con-

quista della sua indipendenza territoriale e politica. Ma non è tutto. Anzi si direbbe che questo scopo essenziale venga fortemente attenuato da qualcosa che sta a monte dell'idea risorgimentale ed è l'evoluzione della società europea dalla rivoluzione francese in poi. Sin dalle prime pagine, che sono dedicate alla presentazione dei personaggi e alla descrizione degli ambienti, si fa chiaro riferimento al clima di decadenza e di rinnovamento, politico e sociale, in cui agiscono e di cui sono protagonisti gli eroi del romanzo. La decadenza riguarda la classe dei nobili, con tutti i privilegi e tutto l'apparato socio-economico di cui godono, e il rinnovamento si riferisce ai diritti dell'uomo che vanno affermandosi nella nuova Europa. Non a caso « Nuova Europa » è appunto il titolo della rivoluzionaria rivista fiorentina nelle cui appendici sarà pubblicato il terzo romanzo verghiano, *Sulle lagume*, e non a caso il Verga sceglie questa rivista, confacente alle sue idee e ai suoi propositi, come sede della sua terza prova narrativa.

Nelle primissime pagine dei *Carbonari*, troviamo dichiarazioni come questa: « (Giustina di S. Gottardo) con quell'aria impercettibilmente sovrana, particolare dell'aristocrazia del tempo,... mostrava quanta distanza vi era da lei al suo interlocutore nel punto stesso che gli faceva l'onore di rivolgergli la parola ». Ma aggiunge: « Noi l'abbiamo detto, la giovinetta non era superba, ma per l'influenza dei sentimenti coltivati in quel tempo, credeva seriamente alla differenza del sangue: non incolpiamola per questo difetto, ma vediamo piuttosto il tempo in cui quel sentimento fu radicato ». Bisogna giudicare l'uomo, dunque, in relazione al tempo in cui vive e alla mentalità, alla morale, di quel tempo: combattere la morale sbagliata che sta alla base della tristizia dei tempi, è il compito che debbono prefiggersi gli uomini pensosi del bene comune. La crisi dell'uomo è determinata dalle grandi rivoluzioni della storia, ed è proprio la sfasatura inserita nelle diverse fasi del progresso che, riflettendosi nella coscienza e nella vita di ogni singolo uomo, fa di esso un « vinto ». L'applicazione di questa norma — che è generale, cioé valevole per tutte le classi sociali — è la costante linea di svolgimento dell'opera verghiana, da *Amore e Patria* alla *Duchessa di Leyra*. Non è una novità, perché questo pensiero illuministico percorreva la Sicilia da oltre mezzo secolo ed era stato espresso mirabilmente dal poeta catanese Domenico Tempio, il quale, abbandonando la

poesia galante e incipriata dei salotti e dei vescovadi, aveva cantato:

> Scrivu chi sunu l'omini
> e fazzu a la morali
> di lu prisenti seculu
> processu criminali.

La crisi della nobiltà, che segna nella prima metà dell'Ottocento uno dei suoi momenti cruciali, trova nel patriottismo meridionale una verifica, e anche un tentativo di riscatto, e fa dei nobili dei primi romanzi verghiani una classe di « vinti ». La famiglia dei baroni di S. Gottardo, dei *Carbonari*, è paragonabile alla famiglia Trao del *Mastro don Gesualdo*, con la differenza che molti anni erano trascorsi da quando i S. Gottardo, con le loro sostanze e il loro prestigio avevano sostenuto le battaglie per la libertà, mentre nel *Mastro* assistiamo all'ultimo atto della tragedia che aveva portato i fratelli Trao alla rassegnazione e al loro mortale isolamento.

Molti anni erano anche passati della carriera dello scrittore, che, tra l'uno e l'altro romanzo, aveva avuto modo di affinare la sua penna e di chiarire a se stesso metodologie e teoriche, ma il punto di partenza rimane lo stesso, come lo stesso è il movente intimo dei due romanzi.

Prima ancora dei contadini, i « vinti » dei *Carbonari* sono i nobili. Ad essi è dedicato tutto un capitolo (il III), per esaminare le tradizioni e le condizioni attuali: l'intenzione è apertamente polemica e vuole condannare i difetti di quella classe, pur salvandone la condizione umana. La nobiltà, con tutto il complesso dei suoi privilegi, delle sue tradizioni, dei suoi errori, e anche con il ruolo e i compiti finora espletati nella società, è una classe in declino, di cui è facile presagire la completa estinzione. Di ciò sono consapevoli gli stessi nobili, i quali inutilmente e disperatamente cercano di riscattarsi gettandosi coraggiosamente nella lotta per le libertà politiche, oppure tentando di ignorare la loro condizione con lo sperpero delle loro sostanze. I giovani avvertono con maggiore urgenza il disagio e la distanza dei secoli che passano. Dice Giustina, ascoltando una conversazione tra il padre e una vecchia cugina; « Mio padre e voi, signora, avete sempre qualche cosa da mettere nella conversazione, che ricorda i tempi del re Arturo e della Tavola Rotonda » (cap. IV).

In verità il comportamento di questi personaggi ha l'impronta di un romanticismo decadente che non è tanto rivolto verso il passato, vale a dire verso il rimpianto dei tempi passati, ma si proietta verso l'avvenire, cioé vuole indicare il tramonto di un'epoca, ormai travolta dal progresso di tempi nuovi. La fase di rottura storica è la rivoluzione italiana che, con i suoi spiriti risorgimentali e nazionalistici, non può certo interpretare vaste aperture di internazionalismo sociale, e allora, allo scopo di dare ad essa quei valori di cui il giovane autore era certamente pervaso, egli cerca di imprimere allo spirito rivoluzionario dei carbonari le spinte, non sempre appropriate, della rivoluzione francese e degli intrighi politici europei. Di ciò i segni sono evidenti nel corso di tutto il romanzo.

La sequenza delle numerose sale del castello di S. Gottardo, riccamente addobbate, ma col gusto superato dei secoli passati (cap. IV), è paragonabile alla descrizione dei vecchi stanzoni fuligginosi del palazzo di Donnafugata, nel *Gattopardo*. Questo riferimento non serve soltanto a dimostrare che il romanzo di Tomasi di Lampedusa è un romanzo nato vecchio (come ho sempre creduto), ma soprattutto (ed è ciò che interessa in questa sede) che i due romanzi sono ai limiti di una tradizione, l'uno al principio e l'altro alla fine, che documenta in Sicilia un lento ma sicuro progresso di idee, rivolto al rinnovamento sociale. Nel corso di circa un secolo, dalla metà dell'Ottocento fino al Novecento avanzato, la tradizione letteraria siciliana porta i segni di quella rivoluzione sociale che le istituzioni e il costume popolare vanno recependo con lentezza. I *Carbonari* del Verga, infatti, anticipano la fine, ormai sicura, di quel baronaggio che aveva dominato in Sicilia per tanti secoli, onde tutti i nobili, buoni o cattivi, generosi o vili, anche quando lottano per un ideale rappresentano i « vinti » di tutta una discendenza di generazioni, e la loro sconfitta deriva più dalla scomparsa della loro funzione storica che dai loro casi personali. Nel castello di S. Gottardo « tutto spirava aria veneranda d'antichità », sebbene il grande camino fosse ancora acceso e gli ospiti vi trovassero calda ospitalità. Anche le scorribande di Tancredi e di Angelica, nel *Gattopardo*, si svolgono tra « relitti di mobili » e tele di ragno, ma sono gli stessi mobili e gli stessi quadri che, nel corso degli anni, sono diventati consunti e ammuffiti: sono gli stessi mobili che arredavano il castello di S. Gottardo. I *Carbonari* e il *Gattopardo*, sotto questo aspetto, sono

davvero i due estremi di una medesima linea, il principio e la conclusione della storica trasformazione di un popolo e di una civiltà.

La condanna della nobiltà è decretata dallo stesso re, Gioacchino Murat, il quale fa impiccare i gentiluomini « per il solo delitto di non essere nati da un oste »: « quando si sarà disfatto della nobiltà — conclude ironicamente il principe di Moliterno (cap. IX) — allora potrà dire di essere un re ». Però l'autore condanna le esecuzioni sommarie e indiscriminate, perché al fondo del suo progressismo esiste soltanto una legge umana il cui enunciato troviamo al principio del cap. XI, dedicato alla « piccola pazza », e suona così: « il cuore umano batte l'istesso sotto i cenci e sotto i velluti ricamati ». A questa legge, cui si ispirano le opere della giovanile intemperanza, il Verga resterà fedele anche nelle opere della maturità. Da questa legge deriva quella *pietas* che è la conseguenza del ritenere tutti gli uomini « vinti », e pertanto in essi non può allignare l'odio.

L'infelicità della contadinella, la « piccola pazza », sta sullo stesso piano di quella che tormenta Giustina di S. Gottardo. La povera Rita non trova un bravo giovane che la sposi perché in un secolo « eminentemente calcolatore » anche l'amore si fa « colla penna in mano »; ma non solo per questo, bensì anche perché ella perseguiva un « ideale di perfezione » che non avrebbe mai trovato in un contadino. Sono qui le premesse della generale sconfitta. Il livellamento, sia pure nel nome dell'ideale, separa, non avvicina gli uomini. Questa regola, sebbene derivata dalla moda decadente degli ideali e dei tormenti melodrammatici, è il segno che, nella concezione verghiana della vita, la storia dei piccoli uomini è la stessa storia di tutti e di sempre.

Il problema dei « vinti » è stato quasi sempre studiato in relazione alle opere maggiori del Verga, dove meglio l'artista è riuscito a dare al suo lavoro l'impronta della grande opera d'arte. Ci si è invece chiesta la ragione per cui il ciclo non fu mai portato a compimento, che è un problema marginale nei confronti dell'altro, più vasto e fondamentale, di ciò che veramente il Verga intendesse per « vinti » e delle origini segrete della sua pessimistica concezione della vita.

La concezione verghiana dei « vinti » coinvolge, non soltanto singoli uomini, ma intere classi sociali, e i primi romanzi, come s'è visto,

confermano questa tesi. Il Verga scelse, per il suo programma di lavoro, i prototipi del grande fallimento dell'umanità: i « malavoglia », mastro don Gesualdo, la duchessa di Leyra, l'onorevole Scipioni, l'uomo di lusso. Il pessimismo del Verga è dunque universale, quasi leopardianamente inteso. E non a caso qui si cita il Leopardi, il cui pensiero sta alla base di tutta la lirica romantica e del romanzo storico. Che il Verga non amasse il Leopardi è detto in una lettera del 23 luglio '98 al De Roberto, che aveva pubblicato una pregevole biografia del Recanatese fondata soprattutto sull'analisi psicologica: « Lessi in campagna — scrive il Verga — il tuo volume sul Leopardi, e te ne ringrazio. Fin da ora ti dico che la tua analisi, giusta e fine, mi ha fatto vedere in gran parte perché il Leopardi mi lasci quasi freddo, non certo la sua poesia ». Il Verga credeva che anche il poeta, cioé anche lo scrittore in versi, dovesse far scaturire dalla sincerità dei suoi sentimenti la realtà della poesia, e la sincerità non vedeva nel Leopardi. Gli sfuggì l'idea del realismo romantico leopardiano, dal quale invece egli trae il principio dei romanzi giovanili, nei quali il sentimento decadente si rinvigorisce con il sicuro innesto di un realismo robusto e concreto. Il legame tra i due poeti è nello sfondo degli esiti contrari. I giovani della generazione verghiana prendono le mosse dal Leopardi, allo stesso modo che il Leopardi aveva preso le mosse dall'Alfieri, ma in letteratura, come nella vita, non esistono isole solitarie, estranee alle generazioni che si susseguono, sicché non è meraviglia che il processo evolutivo porti talvolta ad esiti che, a prima vista, possono sembrare lontani e diversi dal punto di partenza. Il Leopardi, del resto, era tra i poeti che Antonino Abate, maestro di Verga, faceva leggere ai suoi allievi.

Elementi leopardiani troviamo nei primi romanzi del Verga. Corrado il Carbonaro, personaggio misterioso, bello e sventurato, coraggioso e infelice, pallido e forte, è un giovane sul quale pesa « il tristo soprannome che *gli* avea prodigato il pubblico scherno » (come egli dice) sicché veniva « deriso dai fanciulli della *sua* età, con cui volea mischiar*si* nel giuoco ». Anche il Leopardi (come leggiamo in una annotazione dello *Zibaldone*) veniva dileggiato dai ragazzini di Recanati, che gli correvano dietro gridando: « gobbo fottuto ». Diversa è la ragione del dileggio, ma uguale ne è la segreta origine: una colpa della natura, cui è estranea la volontà di chi ne patisce le conseguenze. E qui torniamo al principio del nostro discorso, dove abbiamo accennato alla

malvagità degli uomini che agisce come ingiusta condanna nei confronti del più debole. Dal pessimismo cosmico leopardiano si può arrivare, dunque, al pessimismo umano del Verga, attraverso un processo di realismo sociale. A nostro giudizio il punto focale di questo processo è una visione corale degli uomini, considerati « vinti ». Il diverso esito della filosofia, se così si può dire, del Verga da quella leopardiana, consiste nel fatto che, oltre la siepe dell'infelicità, nel Leopardi c'è il nulla eterno, mentre nel Verga c'è la continuazione della lotta, che si rigenera dalla sconfitta.

In questi romanzi « catanesi », che nascono da un'ispirazione patriottica e da ideali romantici, causa della sconfitta sono l'intrigo, l'interesse personale, il tradimento (la regina Carolina e il francese Guiscard nei *Carbonari*, il prete Gontini in *Sulle lagune* e altri ancora). Il giovane Verga, esuberante di passione e di indignazione, fa pronunciare al Gran Maestro della Carboneria parole come queste: « Quando vedete un Borbone che giura, piantategli un coltello nel cuore... », ma è una ingenuità che non sarà più ripetuta. Nella novella *Jeli il pastore*, Jeli non inveisce contro il padroncino che gli aveva rubato la donna, ma si limita a dire candidamente: « Come? ...Non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!... ». Sono le ingiustizie violente (come vengono definiti gli oltraggi dei francesi nei confronti dei soldati italiani, nei *Carbonari*), che provocano nel più debole quel senso di coraggiosa rassegnazione che fa dell'uomo un « vinto ».

Questa è, a nostro giudizio, l'origine remota della teoria verghiana dei « vinti ». Essa non nasce da un fatale e ingiustificato abbandono, ma dalla oppressione dell'uomo sull'uomo, dal ripiegamento dell'uomo su se stesso nell'impossibilità di superare lo stato di soggezione provocato dalla sopraffazione dei suoi simili. Strumento di questa perfida operazione è il denaro, ossia la « roba » o l'« interesse ». In questa prima fase della narrativa verghiana l'« interesse » viene idealizzato e diventa simbolo di libertà e di riscatto. Ma non è che un simbolo, perché i contadini combattono per una libertà che è anche quella dal bisogno. Questa interpretazione popolare dell'azione politica, chiarissima in *Amore e Patria* e nei *Carbonari*, sarà ribadita nelle opere maggiori, e basti ricordare la conclusione della novella *Libertà*: « Dove mi conducete? » — dice il povero carbonaio che era stato incarcerato per avere

fatto la rivoluzione — « In galera? O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!... ».

Il giovane Verga, con l'ingenuità e il disinteresse che sono qualità proprie dei giovani, cominciò la sua carriera di narratore scrivendo come gli dettava il cuore e nel modo più confacente all'educazione ricevuta. Per questa ragione troviamo, nei tre romanzi del periodo catanese, insieme con le suggestioni della letteratura a lui più vicina e ormai in via di dissolvimento, alcune componenti, sebbene assai incerte e semplicemente accennate, di quella metodologia critica e teorica, che diventerà in seguito la struttura portante delle opere della maturità.

Ma, tra i romanzi « catanesi » e le opere della maturità, si inseriscono quelli del periodo fiorentino (*Una Peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Eros, Tigre reale*), che hanno provocato, per la loro stravagante e quasi incomprensibile posizione nel ciclo evolutivo dello scrittore, le maggiori perplessità dei critici. In essi il Verga abbandona quasi interamente sia gli argomenti già trattati sia il modo di condurre la narrazione, e passa dal romanzo popolare risorgimentale a quello sentimentale e borghese, per poi tornare al romano popolare-realistico. Per renderci conto di questo fenomeno dobbiamo pensare alle ragioni per cui il Verga, come tanti altri giovani siciliani, si era trasferito a Firenze. Passando da Catania a Firenze egli rinunciava alle ingenuità e alle illusioni giovanili, ed entrava nel gran mondo delle lettere. C'era evidentemente un prezzo da pagare e questo prezzo non fu da poco, perché egli dovette indulgere alle mode letterarie del momento e alle esigenze dell'industria editoriale, seguendo i preziosi consigli di un raffinato critico militante come Francesco Dall'Ongaro e di un accorto editore come Emilio Treves. Solo a questo patto, però, dopo avere raggiunto fama e autorità, avrebbe potuto affrontare l'insuccesso dei *Malavoglia*.

GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI

I ROMANZI GIOVANILI DEL VERGA NELLA CRITICA DEL TEMPO

Chi esercita o, anche più semplicemente, segue la critica militante giorno dopo giorno e scheda sia pure mentalmente la nascita e il divenire degli scrittori contemporanei, sa bene quanto sia difficile cogliere dalle prime battute quelli che sono a volte i presentimenti e i tenui avvisi di quanto solo in seguito si manifesterà come la grandezza futura; e quanto sia rischioso avallare gli indizi di una potenzialità che talvolta si ha la certezza di percepire e alla quale poi circostanze impalpabili e deficit indecifrabili non consentono di realizzarsi. Questo spiega sia pure parzialmente anche l'esiguità della documentazione critica che accompagna quasi generalmente l'avvio degli scrittori. Quanto a Verga, pur essendo ben tre le opere d'esordio, non può non essere tenuto in debita considerazione il fatto che la sua prima opera è inedita, la seconda un'autoedizione stampata da un tipografo dell'estremo confine geografico e la terza un romanzo apparso in una rivista e, pertanto, destinato a un numero ristretto di lettori [1].

---

[1] Il primo romanzo, inedito, è *Amore e Patria*: brani di questo romanzo (segnati Ms., pp. 109-118, Cap. VI) furono pubblicati in *Studi verghiani*, II-III, a cura di Lina Perroni, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, pp. 98-107. Il secondo romanzo è: G. Verga, *I carbonari della montagna*, Catania, Galatola, 1861-62, voll. 4; la stampa del romanzo era stata progettata in due volumi ma, « per un errore inqualificabile » del tipografo « si è veduto risultare in istampa il doppio di quanto si credeva preventivamente »: cfr. la lettera verghiana ad Augusto Federico Negro, Catania, novembre 1861, in G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 2. Il terzo romanzo, *Sulle lagune*, fu pubblicato nelle appendici della rivista fiorentina « La Nuova Europa »; le prime due puntate apparvero rispettivamente il 5 e il 9 agosto del 1862, arrestandosi per essere ripubblicate, senza una spiegazione, a partire dal 13 gennaio 1863 nella stessa sede, dove la pubblicazione si concluse regolarmente dopo ventidue puntate, il 15 marzo dello stesso anno.

Tanto maggior valore storico e documentario assume, quindi, ogni reperto critico che si collochi nell'area cronologica coeva a queste opere dell'esordio. I giudizi, le note, le recensioni si disporranno da un lato sul versante oggettivo dello spessore e della qualità e, dall'altro, su quello dell'accoglimento e della risonanza che le opere ebbero.

Un bilancio della bibliografia critica verghiana relativa a queste prime opere giovanili catanesi del Verga è presto fatto, essendo esso — come noto — limitato a tre voci, e tutte riferite a *I carbonari della montagna*: la recensione anonima uscita nella fiorentina « Nuova Europa » del 23 maggio 1862, largamente nota agli studiosi dell'esordio verghiano e più volte rivisitata; una recensione di Vincenzo Pagano apparsa nell'agosto dello stesso anno nel giornale « Il Lombardo » e una terza, dovuta a Lodovico De Rosa, pseudonimo della scrittrice piemontese Luisa Saredo, uscita nel settembre dello stesso 1862 nella torinese « Rivista Italiana ».

Sono tutte recensioni piuttosto confuse; contengono anche qualche strafalcione. Per tutte e tre vale forse l'osservazione, che è stata fatta, e secondo cui le recensioni de *I carbonari della montagna* sono una sorta di mimesi del romanzo stesso [2].

Ma non entrerò in questa sede nel merito di queste recensioni d'altronde più volte magistralmente discusse anche se oggi non tutte reperibili [3]. Mi limiterò a sottolineare soltanto il valore di apprezzamento positivo che esse hanno e che parimenti come tale fu percepito e assunto dal giovane autore.

La recensione di Vincenzo Pagano trova la sua genesi nella sollecitudine dell'amicizia e per devota sollecitudine d'amicizia vive ancora oggi nella nostra memoria. Fu Nicolò Niceforo infatti, amico del cuore e compagno di giovanili avventure letterarie di Giovanni Verga, a sollecitare il giudizio critico del Pagano; e Federico De Roberto, cui si può dare senza tema d'esagerazione l'appellativo di fedele del Verga,

---

[2] Cfr. C. Annoni, *Il giovane Verga*, in G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, Milano, Vita e Pensiero, 1975, p. 4.

[3] L'unica recensione che a tutt'oggi possiamo leggere è quella apparsa, anonima, ne « La Nuova Europa »; la collezione del periodico fiorentino è conservata presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze; ma la stessa recensione è ripubblicata da C. Annoni nell'op. cit. alla nota precedente; abbiamo invece notizia delle altre recensioni da Federico De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964.

trascrisse e commentò rendendo un servizio meritorio ai posteri, la lunga recensione che oggi leggiamo agevolmente nella benemerita silloge derobertiana di Carmelo Musumarra, *Casa Verga e altri saggi verghiani*. Altrettanto si può dire della terza e ultima recensione a noi nota, quella del De Rosa *alias* Saredo.

Quando si aggiungerà che lo stesso De Roberto è fra i critici coevi del romanzo manoscritto, essendo stato, a suo dire, l'unico ammesso alla lettura dallo stesso Verga ottantenne, e poi l'estensore di un gruppo di saggi su quei romanzi catanesi sconosciuti, il bilancio ufficiale dei critici contemporanei, allo stato attuale della filologia verghiana, è tranquillamente concluso.

Senonché, lo stesso De Roberto che fu depositario fedele delle confidenze verghiane ci consegna, affidati dal Verga alla sua memoria, i giudizi di due altri lettori, per suo merito largamente noti agli studiosi del grande narratore: quelli di Antonino Abate e di Mario Torrisi. Leggendo le pagine del De Roberto, però, noi percepiamo che l'autore è coinvolto dalla materia che tratta e, seppure contenuta da una naturale riservatezza e velata per un'autocensura razionale, dalle sue pagine filtra una intensa commozione e una profonda risonanza empatica [4]. Non diffidiamo del critico De Roberto, ché ne conosciamo la scrupolosa abitudine alla documentazione e alla fedeltà filologica. Ma la sua partecipazione sensibile alla ricostruzione del primo tempo della stagione verghiana, e la povertà dei materiali che a questa afferiscono, ci spingono a scandagliare altre fonti, non ufficiali ma irrinunciabili, come l'epistolario; altre fonti, forse impalpabili, a volte solo intuibili, ma rivelatrici, come possono essere le trame degli affetti familiari, l'ambiente in cui il giovane Verga si mosse. E lo faremo senza tuttavia aspettarci di poter raccogliere più che qualche intuizione, qualche indicazione, impalpabili e lievi sia le une che le altre ma, forse, non estranee alla realtà vera di quel ragazzo che era allora Giovanni Verga.

Per il primo romanzo *Amore e Patria* il De Roberto addebita alla scuola dell'Abate tanto la scelta del genere letterario: il romanzo sto-

---

[4] « E' impossibile gettarvi un'occhiata senza un profondo sentimento di tenerezza. Questo fu il suo primo sogno di gloria ». Tanto scrive, fra l'altro, il De Roberto, in *Casa Verga* etc., cit., p. 89.

rico, quanto il tema trattato: l'indipendenza delle colonie inglesi d'America.

La moda del tempo privilegiava la lettura dei *Promessi Sposi*, dell'*Ettore Fieramosca*, del *Marco Visconti*, *Margherita Pusterla*, *L'assedio di Firenze*; romanzi storici scrivevano anche i due modelli letterari più vicini al giovane Verga: Domenico Castorina e Antonino Abate.

Durante le lezioni di storia, alla scuola di quest'ultimo, fra tutte le rivoluzioni liberali antiche e moderne che venivano esaltate di volta in volta era stata oggetto di particolare enfasi la lotta per l'indipendenza delle colonie inglesi d'America: l'Abate aveva in mente l'idea di scriverne egli stesso un libro, da intitolare *Washington*. Fu tra i banchi di quella scuola, dunque, che il primo romanzo di Giovanni Verga ebbe la sua genesi e fu sempre in quella scuola, in perfetta armonia con lo stile comportamentale dello scrittore maturo caratterizzato da una costante discrezione, che ebbe, nella persona del maestro, il suo primo critico. « Dopo aver letto il grosso manoscritto », ci tramanda il De Roberto, « l'Abate tenne l'autore in nuova e maggiore considerazione » [5] e non esitò a consigliare il giovane a stampare il suo romanzo. Il giudizio non scritto del primo critico va registrato pertanto come pienamente positivo.

Il giovane autore scalpitava, impaziente di far gemere i torchi; ma tuttavia un altro giudizio critico fu richiesto: e don Antonio Torrisi, suo maestro di latino il quale, appassionato anche egli, più che alla sua materia, ad Ossian e ad altri moderni, pur tessendone molte lodi giudicò l'opera di Giovannino acerba così come acerbi erano ancora gli anni e le qualità letterarie del giovane scrittore. Da uomo di larga esperienza umana, vero conoscitore d'anime è il caso di dire, il canonico Torrisi aggiunse che, se non l'avesse messa da parte, quell'opera « gli avrebbe procurato in avvenire pentimenti e rimorsi » [6].

Il De Roberto ascrive il giudizio positivo dell'Abate ad una eccessiva indulgenza; alla sua « larghezza di maniche » dice testualmente [7] ed è chiaro, di conseguenza, che il suo giudizio critico non coincide con quello dell'Abate: tanto va a garanzia della sua obbiettività.

---

[5] Ivi, p. 87.
[6] Ivi, p. 88.
[7] Ivi, p. 87.

Contemporaneamente mette in evidenza, secondo il suo giudizio, la motivazione che spinse il giovane autore a sottoporre il suo romanzo al vaglio critico di Mario Torrisi: « la precoce serietà e la grande coscienza »[8]. Ora, la controprova fornita da tutta la vita del Verga, i motivi conduttori preminenti della quale sono appunto serietà e coscienza, non può che indurre ad avallare con immediatezza e senza riserve la notazione psicologica derobertiana; e tuttavia il De Roberto, nell'attribuire al giovane scrittore unicamente la controprova del giudizio espresso dall'Abate, esegue un'operazione di isolamento che certo non trova riscontro nella realtà affettiva del giovane. Giovanni Verga, lo sappiamo attraverso le testimonianze genuine che il suo epistolario ci fornisce largamente, era calato in una ricca e calda trama di affetti familiari premurosi e solleciti che resteranno attivi lungamente, sino alla fine dei suoi giorni[9]. Il padre dello scolaro ricopiava in bella copia la lista dei sinonimi, onore e vanto della scuola, dettati dall'Abate ai suoi discepoli[10]; lo zio Salvatore, a Vizzini, veniva informato da Giovanni decenne sui progressi che andava compiendo nei suoi studi[11]; più tardi, quando fu deciso di stampare *I carbonari della montagna*, dalla famiglia fu stornata a tal uopo la somma destinata alla laurea del futuro scrittore[12]. E' difficile, pertanto, immaginare che la grande famiglia, alla quale la letteratura non era estranea e che teneva in conto il cugino letterato Domenico Castorina, non abbia letto e commentato il romanzo e non sia stata coinvolta globalmente, e sia venuta meno in questo momento importante per Giovanni a quella sua funzione protettiva che, in questo caso, doveva evitare al suo giovane esponente un passo falso, carico di conseguenze negative per la vita e la carriera futura. E' possibile anche che la famiglia, concreta, positiva, dotata di senso pratico come tutte le famiglie siciliane legate alle culture agricole, non abbia condiviso gli entusiasmi dell'Abate, abbia avuto dei dubbi e, prudenzialmente, abbia consigliato al giovane autore di chie-

---

[8] Ivi, p. 88.

[9] Per l'epistolario, cfr. G. Finocchiaro Chimirri, *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1977, e G. Verga, *Lettere sparse* cit.

[10] Cfr. F. De Roberto, *Casa Verga* etc., op. cit., p. 41.

[11] E' la lettera verghiana del 12 marzo 1851; cfr. G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 1.

[12] Cfr. F. De Roberto, *Casa Verga* etc., op. cit., pp. 107-108.

dere un giudizio a persona meno impetuosa ed euforizzabile dell'Abate, più posata.

Il Pellico, sottoposta la sua *Francesca da Rimini* al Foscolo che gli consigliò di darla alle fiamme e al Di Breme che lo esortò a pubblicarla, scelse questo partito [13]. Giovanni Verga, tra i due pareri analogamente discordi, scelse l'opposto: e fece bene, sottoscrive Federico De Roberto [14]. Ma questi, quando lesse i primi romanzi verghiani, sapeva quali prove il Verga avesse dato poi nella sua grande stagione creativa e in cuor suo avrebbe voluto forse che nessuno dei tre romanzi catanesi avesse visto la luce.

Tra i giudici che accolsero favorevolmente il primo romanzo a stampa del Verga bisogna annoverare invece quel Nicolò Niceforo che richiamò l'attenzione critica di quel recensore il quale poi ne scrisse ne « Il Lombardo » [15].

Bisognerà iscrivere in questo territorio della critica non esplicata sulla pagina scritta anche il giudizio che lo scrittore diede delle proprie opere? L'autore, si sa, non risulta mai buon giudice della sua opera, impigliato com'è nel dualismo tra l'essere e il voler essere, ovvero tra i fantasmi poetici che premevano dentro di sé e quelli che agiscono sulla pagina scritta dopo che egli ha dato loro la vita. E' come un genitore il quale mai e poi mai, per quanto si impegni con la più onesta fede, riuscirà ad essere obbiettivo sui suoi figli.

Nel caso specifico del Verga, farebbe testo il passaggio di una sua lettera relativa alla ristampa di un suo romanzo giovanile, proprio quello che può essere considerato la cerniera fra i primi tre romanzi catanesi dell'esordio e quelli successivi del periodo fiorentino: *Una peccatrice* [16]. Il Verga, in quella circostanza, scrisse testualmente: [...] « il dissotterrare simili peccati e simili peccatrici è un brutto tiro che si fa al pubblico e all'autore »: si tratta di una lettera che egli pubblica anche in un periodico di larga tiratura: « L'Illustrazione Ita-

---

[13] Cfr. G. Finocchiaro Chimirri, *La figura di Francesca mediata dal Pellico*, nel vol. *Tra Ottocento e Novecento*, Catania, Niccolò Giannotta editore, 1973, pp. 21-32.

[14] Cfr. *L'esordio di Giovanni Verga: Amore e Patria*, in *Casa Verga*, etc., op. cit., pp. 86-100.

[15] Ivi, p. 111.

[16] G. Verga, *Una peccatrice*, Torino, Negro, 1866.

liana »[17]. Ma bisogna leggere attentamente la lettera per intero e direttamente. Analizzando, infatti, il contesto chiaramente polemico nel quale è collocata, non emerge tanto un rifiuto dell'opera giovanile — come, con una sintesi piuttosto frettolosa è stato inteso e quindi ripetuto più volte pigramente, secondo spesso accade dopo la definizione di una formula — quanto invece, è chiaramente percepibile, una frustrazione motivata dalla delusione di un'attesa d'ordine economico che si è vanificata. Il periodo della lettera in cui è contenuta questa celebre frase verghiana si apre con una breve proposizione che, nella sua secchezza, ha tutto il sapore di un'epigrafe; è una dichiarazione che non può essere trascurata senza peccare di leggerezza. Al suo commento sull'opportunità di dissotterrare peccati e peccatrici, il Verga premette testualmente: « Io non rinnego nulla »[18]. E tanto, si badi bene alla data, il Verga scrive nell'aprile del 1898[19]. Siamo lontani dal gesto del Manzoni che, dopo la conversione, ripudia in blocco tutto quanto, seppure non eccelso purtuttavia non trascurabile, aveva scritto prima[20]. E siamo lontani anche dal doloroso rinnegamento che Brancati farà della sua opera giovanile e che equivale a rinnegare, quasi a cancellare con un tratto di penna, assieme alla sua scrittura, tutto se stesso[21].

Ancora un'altra lettera lumeggia indirettamente la valutazione che il Verga dava delle sue opere giovanili catanesi.

---

[17] G. Verga, *A proposito di una ristampa*, in « Illustrazione Italiana », 24 aprile 1898. L'articolo verghiano si legge ora integralmente, con ampia discussione, in G. Finocchiaro Chimirri, *Postille a Verga*, Roma, Bulzoni editore, 1977², pp. 191-197, col titolo *Polemichetta per una ristampa non gradita*.

[18] Per il testo della lettera verghiana, oltre a G. Finocchiaro Chimirri, *Postille a Verga*, cit. nella nota precedente, cfr. anche il *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga*, cit., e G. Verga, *Lettere sparse*, op. cit., pp. 330-331.

[19] Vale a dire, quando aveva già pubblicato tutte le sue opere più importanti.

[20] Il Manzoni dopo la conversione scriveva testualmente la seguente nota, apponendola a mo' d'epigrafe al suo *Del trionfo della libertà*: « Questi versi scriveva io Alessandro Manzoni nell'anno quindicesimo della età mia, non senza compiacenza e presunzione di nome di Poeta, i quali ora con miglior consiglio, e forse con più fino occhio rileggendo, rifiuto; ma veggendo non menzogna, non laude vile, non cosa di me indegna esservi alcuna, i sentimenti riconosco per miei; i primi come follia di giovanile ingegno, i secondi come dote di puro e civile animo »; ma vedi G. Finocchiaro Chimirri, *Le poesie giovanili di Alessandro Manzoni*, Catania, La Stampa, 1969.

[21] Scriveva Vitaliano Brancati: « Io non rimpiango i miei vent'anni. Io li esecro. Quindici anni fa un ragazzo sconsigliato, uno sciocco portava il mio nome». Cfr. V. Brancati, *Diario romano*, Milano, Bompiani, 1961, p. 145; ma vedi anche G. Finocchiaro Chimirri, *Il « Diario romano » di Brancati*, nel vol. *Schede per i contemporanei*, Catania, 1968, rist. 1980, pp. 31-34.

E' stato messo in rilievo dalla critica più recente come tra *Amore e Patria* e *I carbonari della montagna* esista uno scarto nelle modalità di concepire la strutturazione del romanzo da parte del pur giovane autore. Il destinatario del primo romanzo, in sostanza, non sarebbe più lo stesso destinatario della seconda opera narrativa del giovane Verga.

Anche per questa affermazione, bisognerà in un certo senso fare i conti con quella miniera inesauribile e ancora fondamentalmente inesplorata che è l'epistolario dello scrittore siciliano. Trasferitosi a Firenze e divenuto frequentatore assiduo e ricercato degli ambienti mondano-culturali della capitale toscana, la sua opera di narratore attira l'attenzione di un'intellettuale tedesca: Ludmilla Assing, la quale intende dimostrargli sul piano operativo il suo interesse, promettendogli di scrivere una recensione del romanzo *Una peccatrice*, uscito nel '66, come è noto, presso l'editore Negri di Torino. Volendo però scrivere con larghezza d'informazione documentaria, la signora Assing desidera conoscere anche le opere che l'autore ha stampato precedentemente. E il Verga si affretta a scrivere alla madre e ai familiari [...] « Ora vi do una commissione che vi prego di eseguirmi a rigor di posta. Mandatemi la copia dei *Carbonari della Montagna;* più [...] alcune appendici della *Nuova Europa* che contengono l'altro mio romanzo *Sulle lagune.* [...] Vi dirò ora a che mi servono. L'altra sera la sig.a Assing mi diceva che stava scrivendo un articolo sulla mia *Peccatrice,* da servire per un giornale di Germania. Mi mostrava a questo proposito il desiderio di leggere i Carbonari e qualche altra cosa che io avessi scritto, per parlare più diffusamente e dare più estensione all'articolo. Io la ringraziai assai, le mostrai tutte le mie esitazioni per essere i *Carbonari* un primo lavoro, ma ella mi disse che insisteva appunto per questo — e dovetti finire col prometterle che glielo avrei fatto avere. Vi prego quindi di far prestissimo. E quest'articolo di una scrittrice come la Assing nella stampa tedesca è assai ma assai lusinghiero per me » [...] [22]. Da questa lettera scritta da Firenze il 12 giugno 1869, se riserve emergono da parte del Verga sui propri lavori, sono quelle normali e legittime che ogni autore di buon senso e dotato di una

---

[22] Cfr. G. Verga, *Lettere sparse* cit., pp. 22-23 e G. Finocchiaro Chimirri, *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga,* cit.

minima indispensabile dose d'autocritica concepisce sulle proprie opere già scritte, perché spera che quelle successive siano migliori e poi, superiore a tutte le altre, quella che scriverà ancora in seguito. Ma nessuna riserva di ordine politico, ideologico o pratico sembra di potere enucleare dalla lettera, seppure non si voglia cogliere la fretta e l'impazienza tutte giovanili di corrispondere al lusinghiero interessamento di tanta intellettuale, e tedesca per di più (dopo aver sottolineato beninteso con cautela e prudenza la condizione giovanile in cui le opere furono progettate e scritte). Non a caso certamente, chiede che la spedizione avvenga a rigor di posta e scrive « mandatemi subito la copia dei *Carbonari* », e aggiunge ancora, raccomandandosi ai familiari: « Vi prego quindi di far prestissimo »[23].

Le ricerche nel settore dell'epistolario verghiano compiute da chi scrive hanno permesso poi di aggiungere un'altra voce alla bibliografia critica relativa a *I Carbonari della montagna*: una voce che era rimasta ignorata. Si tratta di una recensione dovuta alla penna di Angelo De Gubernatis, apparsa nel 1862 nella rivista piemontese « L'Italia Letteraria » da lui stesso fondata e diretta a Chieri. In quell'anno il De Gubernatis insegnava « retorica » nel ginnasio di quella cittadina che in seguito egli ricorderà con gusto per certi suoi notevoli pregi conviviali cui non corrispondevano, ahimè, interessi di natura spirituale e nemmeno intellettuale. Fu proprio la mancanza di stimoli spirituali e intellettuali che caratterizzava la « cittaduzza », come egli definisce Chieri, a motivare la nascita della rivista letteraria: ad evitare che egli si sentisse « morir tutto ». Vide così la luce, il 15 gennaio del 1862, il primo numero della rivista bimensile, stampata a Torino dalla tipografia Baglioni, alla quale collaborarono fra gli altri Carlo Belviglieri, Ferdinando Bosio, Giovanni De Castro, Giuseppe Revere, Vincenzo Riccardi, Felice Uda e, ancora, Paolo Boselli, Felice Cavallotti, Bartolomeo Fontana e Giacinto Marenco. Naturalmente il già allora vulcanico De Gubernatis vi fece la parte del leone, stampando liriche, articoli di critica e una serie di lettere aperte al ministro della pubblica istruzione per chiedere che si protraesse il periodo della scuola di base e che lo si rendesse obbligatorio a tutti indistintamente. La vita della rivista si concluse nel breve giro di un semestre, poiché il giovane

---

[23] *Ibidem.*

studioso lasciò l'insegnamento al ginnasio di Chieri per un posto alla scuola di perfezionamento negli studi filologici di Berlino. Sembra che avesse già raccolto circa quattrocento abbonati. Fu in questa rivista che Angelo De Gubernatis si occupò per la prima volta di Giovanni Verga, recensendo la prima opera stampata dal giovane autore catanese. Da questa fase che vede i primi passi dei due giovani letterati nati nello stesso anno, si può dire che il critico seguirà pressoché costantemente l'opera del narratore, senza però che mai si riesca a stabilire tra i due una risonanza empatica sul piano umano [24].

E' destino che le prime recensioni ai romanzi del Verga esordiente debbano essere negate alla lettura diretta dei critici di oggi, unica eccezione quella apparsa il venerdì 23 maggio del 1862, nel numero 34, anno II, de « La Nuova Europa ». Nemmeno la prima recensione degubernatisiana, per quanto numerose e capillari siano state le ricerche fatte della rivista di Chieri da parte della sottoscritta nelle Biblioteche Nazionali di Torino, Firenze, Milano, Pavia, con le province relative, allo stato attuale sfugge a questa che sembra essere una costante della prima critica verghiana. La recensione del De Gubernatis, però, pur non essendo pervenuta a noi, al pari delle altre, per via propria e diretta, tuttavia ci fa sentire più fortunati, se così si può dire, in quanto è riassunta, commentata puntualmente e *a sangue caldo* dall'autore stesso del romanzo recensito, dallo stesso Verga. Tra le carte di Angelo De Gubernatis custodite nella « Collezione d'Autografi » della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Cass. 130, num. 33) sono conservate lettere di Giovanni Verga a lui dirette nell'arco cronologico che va dal 1862 al 1879. Lungamente inedite, sono state pubblicate integralmente e minuziosamente illustrate dalla sottoscritta in altra sede, alla quale eventualmente rinvio per una informazione globale [25]. Mi preme invece richiamare qui l'attenzione sulla prima delle suddette lettere poiché è questa prima lettera indirizzata da Giovanni Verga ad Angelo De Gubernatis che ci fornisce l'indicazione di una recensione sconosciuta fino alla pubblicazione della lettera stessa. Il Verga, nella seconda carta di questa sua lettera scrisse di suo pugno, come tutto il testo, in calce, il nome del destinatario e la sua qualifica:

---

[24] Cfr. G. Finocchiaro Chimirri, *Giovanni Verga e Angelo De Gubernatis, Storia di una relazione letteraria,* nel vol. *Postille a Verga,* cit., pp. 51-76

[25] Vedi la nota precedente.

« All'On. Sig. Angelo De Gubernatis, Direttore dell'Italia Letteraria, Chieri ». Dopo la presentazione delle scuse per il ritardo con cui ha provveduto a regolarizzare la sua posizione di abbonato alla rivista del De Gubernatis, il Verga continua testualmente: « Mille grazie per l'articolo di cui codesta onorevole Direzione volle onorare il mio povero lavoro. Io le sono grato, più che di una lode, dell'esame schietto e franco che mi dà animo a cercare di meritarmi meglio in appresso l'indulgenza del pubblico.

Quantunque io non sappia rassegnarmi intieramente, mi scusi, alle sue vedute in quanto concerne lo scopo del romanzo, spero d'approfittare anche dei difetti di questo mio primo esperimento per evitare in altri quelli circa i caratteri, la lingua e la condotta, che anch'io riconosco in parte in questo mio lavoro finito quando non avevo ancora vent'anni.

L'esperienza è una gran maestra, bisogna confessarlo, ma cammina cogli anni e accanto agli errori ».

Seguono espressioni di stima e la chiusa [26].

Da questi passi della lettera verghiana al De Gubernatis, strettamente relativi alla recensione critica scritta e pubblicata da quest'ultimo nella sua rivista « L'Italia Letteraria » emergono, come attraverso una cartina di tornasole, i punti salienti della recensione stessa e le sue linee portanti. Non riesce difficile enuclearli e tentare quasi una lista di tutto quanto viene percepito dal critico come degno di biasimo e disapprovazione, tanto da fare scattare nel giovane autore, che era stato già recensito tre volte favorevolmente, i meccanismi dell'autodifesa — fino ad invocare la sua età: « non avevo ancora vent'anni »! — di fronte a questa quarta recensione che esprimeva con estrema franchezza un giudizio tutto negativo sul suo romanzo: sullo scopo, in generale e, in particolare, sui caratteri, sulla lingua e sulla condotta.

Fin qui l'esplorazione delle carte note. Non sappiamo ancora se l'esplorazione delle carte verghiane acquisite di recente — ma non si può concludere che con questo augurio — porterà alla conoscenza della critica contemporanea ai romanzi catanesi del Verga una luce più consistente.

---

[26] Oltre alla nota 24, cfr. G. Finocchiaro Chimirri, *Regesto* etc. op. cit., e G. Verga, *Lettere sparse* cit., p. 3.

GABRIELLA ALFIERI

POLEMICA E REALTA' LINGUISTICA NELLA SICILIA RISORGIMENTALE

Il 1840, anno di nascita di Giovanni Verga, può essere assunto, più che come mero e casuale dato anagrafico, come dato biografico-critico assai rilevante; è l'anno infatti in cui non solo vengono alla luce — in altri contesti storico-culturali — i coetanei e « confratelli » Zola e Daudet, ma è soprattutto l'anno che vede l'edizione definitiva dei *Promessi Sposi*, testo « magico » da adorare o dissacrare, e tuttavia ineludibile per la generazione dei « venticinque lettori » e le successive [1]. E' inoltre l'anno che, con l'apparizione di *Fede e Bellezza*, segna il culmine di teorizzazione linguistica e inesausta prassi lessicografica del Tommaseo in un'esperienza narrativa che, altrettanto tormentata benché sfasata nel tempo rispetto a quella manzoniana, sarebbe stata al centro di accanite controversie; e segna un momento nuovo e caratteristico nella letteratura italiana [2].

---

[1] Com'è noto, la pubblicazione delle prime dispense dei *Promessi Sposi* iniziò nel novembre del 1840, e durò fino a tutto il 1842. Se dunque la « quarantana » non poteva ancora far testo nell'anno in cui nasceva Verga, è pur vero che le sue ripercussioni linguistiche si erano sedimentate, fuori di Sicilia almeno, negli anni in cui Giovannino esordiva come scrittore (1856-62).

[2] Scritto fra l'agosto del 1838 e il dicembre 1839, *Fede e Bellezza* usciva a Venezia nel 1840 e, dopo una tormentata revisione si ristampava a Milano nel 1852 (cfr. N. Tommaseo, *Fede e Bellezza*, a c. di A. Verzera, Assisi, 1962). Nonostante la pedanteria e il filologismo di fondo, giustamente criticati dal Cattaneo nella nota polemica, il romanzo rappresentava una rottura con il genere « storico » e la prosa oratoria dilaganti (D'Azeglio, Guerrazzi e lo stesso Carlo Bini del *Manoscritto di un prigioniero*, del 1833), e si può considerare un'originale prova di naturalismo intimista, fermo restando l'arguto giudizio del Manzoni che vi vedeva « un misto di giovedì grasso e venerdì santo » (cfr. l'anonima prefazione a *Fede e Bellezza*, Firenze, 1943), e prendendo invece con le dovute cautele la definizione capuaniana del Tommaseo come primo « verista italiano » (cfr. C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, 1971², pp. 63-64).

Verga perciò veniva al mondo in un anno « fatale » dal punto di vista linguistico, vivendo una fase decisiva e forse irripetibile della realtà storico-linguistica italiana, benché in effetti non si lasciasse coinvolgere nel generale turbinio di polemiche e nel relativo fervore di interventi teorici.

L'aggrovigliata problematicità di un periodo di storia, politica e culturale, lussureggiante di discussioni ed eventi, come quello risorgimentale, richiede una decisa e funzionale delimitazione di tempi e spazi, nella quale la formazione culturale e linguistica di Giovannino Verga possa inserirsi come un episodio organicamente significativo.

Il primo periodo comprenderà gli anni dal 1820, che costituisce l'inizio convenzionale dei moti risorgimentali e nel contempo viene a coincidere con la soglia di espansione della lirica e drammaturgia manzoniana, al 1840, che rappresenta il crinale storico-linguistico concepito quale momento culminante della presente indagine; il secondo periodo comprenderà il ventennio che si apre con il 1841 e si conclude nel 1860, con la raggiunta Unità, spingendosi idealmente fino agli anni 1864-5, in cui Firenze, già capitale linguistica, diviene capitale politica del nuovo Regno d'Italia e meta della prima emigrazione verghiana.

E' sembrato opportuno inoltre concentrare l'indagine su tre tipi di materiale, che a prima vista si presenta ricco ed eterogeneo: in primo luogo si esamineranno i termini teorici del dibattito linguistico-culturale, in secondo luogo i testi scolastici che rappresentavano la norma dell'educazione linguistica, e infine i testi narrativi [3].

Così, il dibattito inesauribile classicismo-romanticismo, strascicato in Sicilia — come in altre aree « laterali » — subliminarmente all'Unità [4], entrerà sì, ma come quadro esterno, mentre opererà nella se-

---

[3] I dati relativi a ciascun tipo sono considerati sempre in rapporto alle suddette periodizzazioni interne. In tal modo una prima parte riferisce sulle polemiche teorico-ideologiche, sulla base di testi programmatici, quali manifesti di riviste e prolusioni accademiche, prefazioni o recensioni a raccolte lessicografiche; una seconda verte sulla riflessione grammaticale e la pratica didattico-linguistica con esame di trattati logico-retorici, opuscoli o libelli pedagogici; una terza parte è decisamente esemplificativa, volta a profilare le realtà testuali, con particolare riguardo alla produzione letteraria.

[4] Come sottolinea il Timpanaro, la difesa di un'« italianità » meramente retorica risultava, nelle linee di polemica antiromantica, conciliabile con la suddivisione politica e l'asservimento all'Austria, radicandosi nelle aree culturali più stagnanti, come la Roma papale (cfr. *Classicismo e illuminismo nel-*

conda periodizzazione la penetrazione circospetta, diluita e spesso fraintesa, della tesi manzoniana, generatrice di schieramenti pro- o antitoscani, e boicottata dalla persistente e superbiosa « dignità » della « lingua » siciliana.

E' utile tuttavia anticipare un giudizio di fondo, poiché dà la condizione permanente della ricerca, la quale più che dall'intricata matassa di problemi rimbalzati « d'oltremare » e « d'oltralpe », appare complicata e resa quasi opaca dall'assenza di formulazioni salde e incontrovertibili, tali da caratterizzare il clima di un ambiente che inclinava piuttosto a fermentare e lievitare i problemi che a risolverli, e a mescidare in un bonario ibridismo concettuale e ideologico, purismo e antipurismo, classicismo e romanticismo, e infine fiorentinismo e sicilianismo [5].

1. Lo stato culturale della Sicilia risorgimentale è stato già solidamente indagato a fondo, sia in ambito letterario e culturale in genere come in contesto storico-politico [6]; manca invece a tutt'oggi un quadro esauriente della « questione della lingua », paragonabile ai compiuti lavori relativi al Continente [7]. Né questa è la sede opportuna per tracciarlo: basterà fornire alcuni dati in una prospettiva critica, che a quel quadro contribuisca con chiari elementi.

Tra questi è certamente pertinente il risultato del ricco spoglio di periodici operato dalla De Stefanis Ciccone, che ha rivelato « l'attiva partecipazione di tutta la cultura militante del primo Ottocento alle

---

l'Ottocento italiano, Pisa, 1969², p. 6). In Sicilia, come si vedrà, simile accanito classicismo si sposava facilmente col separatismo.

[5] In Sicilia, insomma, la polemica non ebbe sicuramente il potere di « chiarire le posizioni », come nel vitale e animato contesto lombardo (cfr. S. Timpanaro, op. cit., p. 19). Gli intellettuali isolani non contestavano o rielaboravano i motivi di fondo delle ideologie dominanti, attestandosi invece su questioni di puntiglio, come la filiazione del toscano dal siciliano. E' stato giustamente notato, poi, che « una reale influenza culturale era consentita solo agli intellettuali operanti in ambienti che offrissero possibilità concrete d'intervento e collegamenti organici con un pubblico partecipe », come appunto Lombardia e Toscana (cfr. N. Mineo, *Cultura e letteratura nell'Ottocento e l'età napoleonica*, Bari, 1977, p. 31).

[6] Cfr. C. Musumarra, op. cit., e R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari 1950.

[7] Cfr. M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, 1978²; S. De Stefanis Ciccone, *La questione della lingua nei periodici letterari del primo Ottocento*, Firenze, 1971; P. Zolli, *Saggi sulla lingua italiana dell'Ottocento*, Pisa, 1974, e S. Timpanaro, op. cit.

discussioni linguistiche », segno di un « interesse che esula dal campo strettamente grammaticale o stilistico, per entrare a far parte, più o meno consciamente, del gran moto unitario dell'imminente Risorgimento ». Nitido il panorama delle connotazioni « regionali » della penisola, esemplificate nella rispettiva produzione pubblicistica: Italia settentrionale « affezionata » al purismo e poi proiettata verso la soluzione montiana; Roma e Napoli ispirate al classicismo, e ricettive della dottrina montiano-perticariana, ma aperte al toscanismo, mentre le riviste toscane rivendicano, « più o meno violentemente, i loro 'diritti ereditari' » [8]. Il quadro abbraccia il « primo Ottocento » studiato dall'autrice, ma rimane altamente indicativo per la realtà isolana, complicata da velleità separatistiche e dalla « boria » della « lingua » siciliana, e rivitalizzata dopo il 1830 dalla pubblicazione delle « Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia », e da altre riviste di « valore e intonazione diversissima » [9].

Le discussioni linguistiche occupavano i cenacoli intellettuali di Palermo e Catania, come degli altri « capivalle »: è ovvio però che il fervore di incontri e interventi ruotanti intorno alla Crusca, all'« Antologia » o al « Conciliatore », riesce inconcepibile nel disorganizzato *milieu* siciliano, sia per una sporadica o assente tradizione socio-accademica, come per il vuoto di personalità calamitanti, abili a formare un circolo d'interessi. E' il disagio rilevato dal Romeo, che ne individua correttamente l'eziologia nell'emigrazione politico-culturale delle personalità più degne di considerazione e nelle vistose responsabilità di Napoli, « ripetitore » culturale canalizzato a diffondere le sollecitazioni del Nord, censurando tuttavia la presa di coscienza dell'indipendentismo [10].

Né Palermo né Catania possedevano insomma degli « Orti Oricellari » dove la questione della lingua potesse elaborarsi con sufficiente attinenza alla realtà socio-culturale, né tantomeno vi spirava il fecondo « rovaio » di bembiana memoria. La profonda divaricazione politico-economica fra le due metà dell'isola (occidentale aristocratico-feudale e orientale borghese-progressista) [11], si riflette sugli orientamenti lin-

---

[8] Cfr. S. De Stefanis Ciccone, op. cit., pp. 1-7.
[9] R. Romeo op. cit., pp. 256-57.
[10] Ivi, p. 346 e sgg.

guistici, determinando nei letterati catanesi, svincolati dalla norma lirico-dialettale meliana, un « attrito » culturalmente e linguisticamente produttivo (per riprendere la lungimirante definizione ascoliana).

Unica sede agibile d'incontri, « parlati » e « scritti », restava allora l'Accademia (« Regia » a Palermo e « Gioenia » a Catania, benché nel « Giornale » di quest'ultima, che pubblicava puntualmente i verbali di riunione, non resti traccia di controversie linguistiche), se si rivela fonte privilegiata d'indagine e cespite di risultati interessanti con i relativi organi di stampa [12], specchio delle accennate tendenze subregionali. Di fronte alla Sicilia occidentale, orientata verso un classicismo monocolore e statico, la Sicilia orientale appare attraversata da correnti perturbatrici, sovente ricomposte in nome di una conciliatrice « perennità ».

Così, al di là di qualsiasi livellamento grossolano o generalizzazione semplicistica, la pubblicistica appare centralizzata nelle due « capitali »: Palermo, in cui predomina il dibattito letterario e « filosofico » intriso di suggestioni linguistiche, ma languente almeno fino al '48, che vede la proliferazione di « fogli » inneggianti all'indipendenza politica e culturale; e Catania, mossa dall'aria del continente, pervasa da spunti divulgativo-scientifici, a scapito dell'amena letteratura [13].

Simile disparità di posizioni rifletteva il messaggio giornalistico sul piano della codificazione. I periodici palermitani, redatti in un linguaggio infarcito di perifrasi e lessico altamente formalizzati, optavano provocatoriamente — dopo la rivoluzione del '48 — per una scrittura dialettale, recepita forse dalla letteratura del momento [14]. La stam-

---

[11] Ivi, p. 156 e altrove.

[12] « Giornale di Scienza Letteratura ed Arti per la Sicilia » (1822-1842) d'ora in poi *GS*); « Giornale del Gabinetto letterario dell'Accademia Gioenia di Catania » (1834-68, d'ora in poi *GG*). Per brevità ed economia, onde snellire il corpo delle note, le riviste (rilegate in tomi corrispondenti alle singole annate) saranno citate con le suddette sigle, a cui si farà seguire l'anno di pubblicazione e il numero di pagina da cui è tratta la citazione di volta in volta effettuata. Lo stesso dicasi per altri periodici, di cui si indicherà, dopo la prima citazione completa, la sola iniziale con i dati bibliografici relativi.

[13] In realtà, nonostante l'intenzione di comprimerla, la rubrica delle « belle lettere » finiva col prevaricare e controbilanciare, soprattutto nel *GG*, la sezione tecnico-scientifica.

[14] Si pensi a un sintagma come *sciorinare il fazzoletto tricolore*, perifrasi eufemistica per 'fare la rivoluzione', adoperata dallo stesso Verga, da *Libertà* ai *Malavoglia* e al *Mastro*.

pa catanese invece, rivolta più che alla propaganda patriottica alla « popolarizzazione » della cultura (intesa come penetrazione nelle classi socialmente produttive), si risolverà per una scrittura dialettale o semidialettale, limitatamente però al lessico tecnico e settoriale [15]. A differenza dei palermitani che ricorrevano alla « lingua siciliana » per protesta o puntiglio politico e indipendentista, i pubblicisti catanesi perseguivano un reale adeguamento comunicativo, motivato da una netta e lucida individuazione della propria utenza, e dalla produttiva intenzione di conguagliare i mezzi linguistici al fine culturale.

Un cenno meritano infine le « Strenne », genere pubblicistico di fabbrica italiana, esportato e poi rientrato da Francia e Inghilterra, reclamizzate come prodotto « migliore assai delle scatole di zuccherini » donate alla donna del cuore a fine anno [16]. Pur nella connotazione romantico-sentimentale di messaggi culturali rivolti cumulativamente « all'intelletto, alla fantasia, ed al cuore » esse risultano interessanti per la documentazione teorico-pratica di carattere linguistico che offrono [17].

Con simile sostrato programmatico (diffusione di cultura e di « utili conoscenze » « sin nei più rimoti angoli dell'isola » e nelle « classi meno istruite »), la stampa risorgimentale si faceva « interpetre » del sovrano volere ispirato alla volontà divina (ovvie cautele contro la censura), mirando altresì a « restaurare l'antica gloria della Sicilia » e offrirne al mondo contemporaneo « non ispregevole idea ». Così almeno dettavano i proemi e i manifesti dei periodici, da quelli conservatori di matrice classicista a quelli progressisti di impronta romantica.

1.1. Tra i motivi animatori del dibattito, si imponeva perentoriamente il problema linguistico, condotto in sede speculativa con larvate indagini filologiche e stentate elucubrazioni sull'origine del linguag-

---

[15] Si confronti l'intento programmatico del romantico « Stesicoro »: « Nello scrivere gli articoli che risguardano specialmente agricoltura, arti e mestieri, si avrà la cura di aggiungere ove che si crederà di bisogno, per l'intelligenza popolare, la voce siciliana, come anche l'espressioni recenti scientifiche quelle che si opinerà necessarie l'imparsi da' nostri artefici e agricoltori, perché mano mano possiamo comprendere il linguaggio de' processi chimici, sia tecnologici, sia agronomici » (*S*, 1835, p. 78 nota a.). Resta fermo comunque che fra tale dialettalità d'ordine divulgativo e acculturativo e la dialettalità realistico-letteraria non c'è rapporto.

[16] Cfr. *L'Alba*, strenna per l'anno 1845, Catania, p. 1.

[17] Come ha già notato il Musumarra (op. cit., pp. 61-64), *L'Alba* ospitava

gio[18], eclissate tuttavia dall'invadente cultura politecnica, rappresentata da collaboratori di varia erudizione, che passavano con estrema disinvoltura dalla numismatica alla veterinaria, dall'archeologia alla critica letteraria e via dicendo, sperimentando nella realtà una diversità di registri linguistici difficilmente controllabili.

Il fattore lingua come veicolo della divulgazione culturale, non specificamente lirica o letteraria, veniva infatti a galla come elemento di crisi « per il vario sistema adottato dallo scrivente nella stessa scienza » e l'« uso di favella di tutte le età, e rozza e forbita e quasi sempre senza crivello » (*GG*, 1834, p. IV). Unica soluzione per i responsabili della rivista, materialmente impossibilitati a « intervenire » su « macchie » e « modi di dire non molto eleganti », e « sviste in fatto di scienze » o « forbiti paradossi » (tutte maniere che « non sarebbero sfuggite agli occhi di scrupolosi osservatori microscopici »; ivi, pp. VI-VII), era allora riversare sui singoli autori le responsabilità delle scelte operate nei singoli articoli.

1.2. L'inizio del dibattito, in una polemica che segue lo schema canonico delle dispute classicismo-romanticismo individuato dal Timpanaro nelle continue e quasi persecutive ritorsioni linguistiche [19], è segnato dalla pubblicazione nella « Biblioteca italiana » (1823) di una *Bibliografia della Sicilia negli anni 1821 e 1822*, limitata, malgrado il vistoso titolo, all'editoria palermitana, e il cui autore, anonimo ma ribattezzato « Ser Vorrebbe » per l'abuso di condizionali, aveva definito « sedicenti » i letterati messinesi. L'infamante giudizio veniva a colmare la misura delle « contumelie dirette contro i Siciliani in più luoghi » del giornale lombardo, e avallate dal direttore che coglieva « qualunque destro per oltraggiar la Sicilia », e, « trovandosi lo staffile in mano » non esitava a sfregiare la « colta gente » toscana [20].

---

scritti dei più noti romantici continentali.

[18] Il dilemma genetico del linguaggio animava una quantità di articoli, che sarebbe proficuo perlustrare come campo di risonanza della filosofia del linguaggio europea, dagli Ideologi francesi ai Romantici tedeschi. Né va dimenticato il famoso tema assegnato al Verga dal suo professore di filosofia (cfr. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a c. di C. Musumarra, Firenze, 1963).

[19] S. Timpanaro, op. cit., p. 7.

[20] Più volte l'Acerbi aveva denunciato il « lungo sonno de' letterati to-

Alle reiterate accuse genericamente culturali (« ignoranza » per « tutta la nazione siciliana ») [21], si replicava con puntuali controaccuse linguistiche: il « non Messinese », « ma Siciliano », Niccolò Palmieri rilevava infatti la medesima incompetenza linguistica del « Ser Vorrebbe » nell'Acerbi, che ne aveva ospitato l'articolo con una disponibilità che non avrebbe certo mostrato se, anziché gli isolani, le offese avessero riguardato, ad esempio, i Mantovani. In particolare l'accusa di « stile troppo siciliano » [22], formulata sulla base di un eccesso di idiotismi, tradiva invece, per il Palmieri, l'ignoranza del detrattore, incapace di distinguere tra lingua e stile (concetti inclusivi l'uno dell'altra), e la labilità del giudizio che tutti i siciliani avessero « uno stile lor particolare, prototipo di cattivo gusto » (*GS*, 1823, p. 168). La medesima incertezza era da riscontrarsi nella pratica linguistica del direttore della « Biblioteca », colpevole di « neologismo » nell'uso del verbo *comunicare* con un astratto come complemento oggetto [23], e di diversi attentati alla grammatica [24], mentre poi « da pedantuzzo » frugava le opere altrui « per trovare qualche inavvertenza, che non sempre può dirsi errore ». La pertinace ritorsione del Palmieri continuava ancora con

---

scani » e le condizioni « stazionarie » della cultura toscana rispetto ai progressi delle province settentrionali (e non per nulla lo stesso Palmieri notava la sua ottusa convinzione che « in Italia non esistesse che Milano, e in Milano la Biblioteca Italiana »), estendendo i suoi rilievi al campo stilistico: « Il popolo di Toscana è quello che parla meglio, i letterati quelli che scrivono peggio » (cfr. S. De Stefanis Ciccone, op. cit., p. 95).

[21] Il Palmieri alludeva alla recensione dell'Acerbi ad alcune tragedie del poeta Scuderi, tacciato appunto di « ignoranza » insieme a tutti i suoi conterranei, che era apparsa sulla « Biblioteca » del gennaio 1819.

[22] Nel gennaio del 1817, sulla rivista milanese da lui diretta, l'Acerbi aveva recensito la *Storia filosofica e politica della Sicilia* di un certo Buccellato, denunciandone il municipalismo linguistico.

[23] Il contesto incriminato era la richiesta dell'Acerbi al « Ser Vorrebbe » di « comunicargli lo stato della cultura in Sicilia »: « ma come potea comunicarlo? » si chiedeva il Palmieri: « Trasportandolo a schiena di mulo da Palermo a Milano, la spesa sarebbe stata grave, oltre la dogana, che tal derrata paga sempre all'immissione nella Biblioteca Italiana » (*GS*, 1823, p. 168).

[24] « Fu il motivo che *tardassimo* (per *tardammo*) », « luce che *illumina* le andate età (per *illuminava* o *ha illuminato*); errore di logica più che di grammatica, perché non v'ha più preterito delle andate età; Polifemo *va*. Polifemo è morto da qualche anno. Requiem: onde non *va*, ma *andò*, o al più *andava* » (*GS*, 1823, p. 170). La reazione del Palmieri, benché eccessiva nelle pedanti censure morfosintattiche, si riscatta nella « nobile » motivazione che la anima, da ricercarsi non in « gratuita istizza » ma in zelante difesa dell'« onore del nome siciliano ».

la segnalazione di numerosi peccati di lingua nel corpo della rivista [25], e concludeva infine con la condanna del periodico, divenuto « il ritratto d'Icaro, perdute le ali non sue ». Alle accuse di natura fondamentalmente linguistica, si aggiungevano in sovrappiù i rilievi 'morali', cioè letterari, relativi all'assenza di « uomini il cui nome basta ad accreditare qualunque opera », come Monti e Giordani, defilatisi per i bennoti dissensi [26].

La reazione del Palmieri, improntata al più vieto e dichiarato purismo (« Tutti ammiriamo la lingua degli scrittori del Trecento »), è doppiamente interessante, sia come documento di « dignità » isolana, che di « solidarietà » con cultura e lingua toscana, in contrapposizione all'intellettualità lombarda. Inoltre essa è già emblematica dello schieramento centrista degli intellettuali siciliani, nella preoccupazione di esaltare il classicismo montiano senza tuttavia contravvenire al purismo cruscante, approfittando accortamente della scissione del gruppo dirigente della « Biblioteca » nell'ala reazionaria (Acerbi) e progressista (Giordani), che avrebbe segnato la fine delle illusioni sul riformismo dell'Austria [27].

La posizione di un personaggio discusso e discutibile come l'Acerbi — la cui « equanimità, tanto esaltata da moderni storici reazionari », è misurabile dall'abitudine di cestinare gli scritti del Leopardi [28] — esce riconfermata nella sua malafede culturale e politica [29]. Senza dub-

---

[25] Gli « errori di grammatica » del direttore e dei collaboratori, « uniti a false locuzioni, a modi schivati dallo scrittor castigato, all'atrabilaria ed inopportuna censura, alla stitica pedanteria, ad osservazioni false, ed allo stile stentato, affannoso e prolisso, fanno che la Biblioteca Italiana vinca la più ostinata vigilia » (*GS*, 1823, p. 170).

[26] Acuta la protesta del Giordani, estromesso per aver deprecato la poesia estemporanea e il « meneghinismo » e aver denunciato le torture di Galileo (cfr. S. Timpanaro, op. cit., p. 50).

[27] S. Timpanaro, op. cit., p. 13.

[28] Ivi, p. 62.

[29] Si veda ancora un giudizio del Giordani, cacciato dalla redazione della « Biblioteca », « con un'infamia incredibile della stupenda avarizia di Acerbi, secondato dal governo » cui avrebbe prestato « segreti servigi » (cfr. G. Forlini, *Orientamenti culturali e atteggiamenti critici nella prima metà del secolo* XIX, in « Convivium », 2 (1952), p. 716). Al di là di ogni acrimonia, rimane accettabile, il giudizio dello stesso Giordani, che dichiarava l'Acerbi « uomo artificioso », mentre gli andrà riconosciuto il merito di informare i suoi lettori sulla letteratura corrente, e di aggiornarsi sulla stampa provinciale di cui dava spesso apprezzamenti corretti (cfr. S. De Stefanis Ciccone, op. cit. pp. 79, 81 e 262).

bio è interessante che la sua « ignoranza » linguistica fosse ribadita dai toscani, preoccupati di reagire al verdetto che privava la Crusca del suo « brevetto » sul Vocabolario: in termini pressoché analoghi a quelli del Palmieri, essi gli contestavano l'incongruenza del sintagma « Crusca vivente », « perché la Crusca, propriamente è la buccia delle biade macinate; viventi sono i membri di quell'Accademia, che dalla Crusca prende nome » [30].

Un'ulteriore verifica dell'adesione della polemica siciliana al modello sopra indicato potrebbe trovarsi nella controversia tra il « Monitore delle due Sicilie » e il « Poligrafo », a proposito delle poesie dell'improvvisatore Duca Mollo, criticate dai pubblicisti settentrionali e difese dai meridionali, che venivano invitati a « dare una rinfrescatina alla grammatica » e a consultare « sia la Crusca di Verona, sia quella di Firenze », prima di esprimere giudizi linguistici o di contrattaccare quelli già espressi [31].

Al di là di simili vaghe agitazioni culturali e linguistiche, la prima netta ed eminente posizione, in sede teorica e nella pratica didattica, è rappresentata dal canonico Innocenzio Fulci, titolare della cattedra di « Lingua italiana » dell'Università di Catania e autore di un certo peso nell'ambiente isolano.

Di formazione illuministica, due premesse egli situava a monte del suo discorso linguistico: la funzione metalinguistica e cognitiva del linguaggio articolato [32], e la funzione della « filologia » (« studio della favella »), come fondamento di ogni sapere (« tutta l'arte di ragionare a quella va a ridursi alla fine di parlar bene »). Si rivalutava perentoriamente, di conseguenza, di fronte a tutti i cultori delle scienze, il ruolo di coloro « che conoscitori si fecero del sermon proprio », allo

---

[30] S. De Stefanis Ciccone, op. cit., pp. 97-98.

[31] Ivi, pp. 41-42. Tra i due periodici si instaurava un fitto « dialogo satirico », in cui ai letterati napoletani si riconoscevano i « grandi servigi » prestati alla « favella, ora con lo scrivere, ed ora procurando nuove e correttissime ristampe degli ottimi testi di lingua », esonerandoli tuttavia dalla critica linguistica, in nome del purismo più rigido e conformista, attuato nell'assoluta esaltazione della Crusca e nell'imprescindibile imitazione degli « ottimi autori ».

[32] Il presupposto era fornito dalla teoria del Condillac per cui « i suoni articolati, come altrettanti metodi analitici i propri concetti dissolvono », e « tesoreggian la memoria, che fitte vi trattiene le idee già col suon ricevute, e quelle astratte con ispecialità, che altro non sono, che denominazioni ») (*GG*, 1823, p. 63).

scopo di disperdere, mediante la riflessione e la ricerca dell'autorità, i pregiudizi « che sono in fatto di lingua più che i religiosi a temersi », guadagnandosi il meritorio titolo di « Filologi » e non di « grammaticuzzi » (*GG*, 1823, p. 63).

Esaurite le premesse teoretiche, il Fulci affrontava alcuni punti nodali della questione linguistica, primo fra tutti il nome del volgare: toscano o italiano? Superata ogni questione nominalistica nell'assunzione dell'« italiano comune », di ascendenza montiana, continuava e ribadiva l'identità del dialetto fiorentino con la lingua italiana, manipolando lo schema storico proposto dal Perticari [33], e appellandosi al giudizio irrevocabile delle « persone colte », accreditato dalla secolare tradizione letteraria [34]. E' una posizione che richiama, e contempera in qualche modo, atteggiamenti tra loro opposti di esponenti continentali, dal cautelato riconoscimento del Monti che il toscano « partecipa più largamente della lingua comune », (ma « *partecipare* non suona *costituire* »), al caparbio convincimento del Rosini che in Toscana « il dialetto *è* la lingua », (...) « la lingua stessa che scrivesi da un capo all'altro d'Italia » [35], contestato in un'annosa polemica dall'Angeloni che si risolveva per una scelta « onomastica » estensiva, di matrice puristico-perticariana [36], portata avanti, con ben altri intenti e motivazioni, dal Tommaseo.

Nel sottoscrivere dunque la dinamica toscano-italiano, il Fulci gradua immediatamente la presenza del siciliano nella questione linguistica, definendone (con un abile gioco dialettico, polemizzando cioè

---

[33] « L'italiano comune visse agreste per cinque secoli, fu cortigiano nelle Sicilie, illustre in Bologna, comune in Firenze, Siena, Lombardia, Venezia, in tutte le città apparso, e senza vocabolari e accademie scritto a Palermo come a Bologna, ed a Bologna come a Firenze » (I. Fulci, art. cit., p. 66).

[34] Il Fulci ricordava in proposito l'affermazione del « primo scrittor di Sinonimi italiani », G. Grassi (la raccolta apparve a Milano nel 1822), che la Toscana fosse « contrada felicissima, in cui per giusto privilegio di circostanze fisiche e morali scaturiscono perenni le purissime fonti della lingua parlata, e si conservano le vive testimonianze della scritta » (ivi, p. 66). Per il « toscanismo », lucido e avvertito criticamente e storicamente, del Grassi (« collaboratore e ammiratore del Monti, spirito eminentemente pratico, sostenuto nella sua infaticabile attività da principi di vera moderazione »), vedi S. De Stefanis Ciccone, op. cit., pp. 189-190.

[35] Ivi, pp. 86 e 89.

[36] Il purista Angeloni asseriva doversi chiamare « *italica*, anzi che toscana la lingua che pur vorrei che ritraesse, quanto più far si possa, a quella delle dieci giornate » (De Stefanis Ciccone, op. cit., p. 17).

in absentia con un immaginario fautore della « natìa vernacola lingua »), il rango dialettale, per le medesime ragioni già sancite dall'autorità dantesca (« per quello strascico onde suona alle orecchie »), ancor più esaltate dal confronto con il toscano (« che sfugge le equivocazioni, gli storpiamenti delle parole, l'ingojamento delle vocali » ed è « lingua curiale e illustre, in bocca de' cardinali, e delle genti auliche », p. 70). Ad ogni siciliano, allora, non rimaneva che studiare la lingua italiana, come « quella di cui facciamo parte », seguendo l'esempio delle « contrade » limitrofe alla Toscana (tra cui è annoverata Napoli...), e della stessa Firenze, rassegnandosi a considerare « nostra lingua un dialetto » (p. 66): solo così si sarebbero superate le barriere comunicative e le autolimitazioni linguistiche di quanti, sostenendo « per soverchio amor di patria », l'assoluta « diversità e lontananza » tra i due idiomi, si arroccavano nel vernacolo nativo. Lo studio della lingua in tutte le sue « proprietà », da svolgersi « aprendo gli orecchi » « ove è veramente viva », in contrapposizione a tutte le pretese municipali, come unica risorsa dei non toscani per vincere le sperequazioni di competenza linguistica (innata per i « naturali eredi della lingua »), sarà poi, in contesto provinciale nordico, argomento portante del cremonese Montani, nell'« Antologia » del luglio-settembre 1824 [37].

Risolto il nodo iniziale del rapporto siciliano-toscano, con lucida e obiettiva accettazione della teoria perticariana, senza le strumentalizzazioni poi introdotte da altri « filologi » isolani della generazione successiva, il Fulci affrontava implicitamente, nella demolizione della tesi sicilianista, un secondo tema importante, il ruolo cioè dei dialetti, sempre ricorrendo alla figura retorica della *fictio personae*. Alla ragione che la dignità linguistica del siciliano fosse collaudata da una secolare tradizione letteraria, si opponeva senz'altro che « ogni dialetto vanta i suoi poeti per sollazzo del popolo, né poche poesie levar alto potranno una favella, se corredata non è puranco di immenso numero di scrittori dell'istoria, filosofia, matematica, e nelle scienze tutte famose ». In caso contrario tutte le « loquele » dell'universo dialettale avrebbero potuto avanzare pretese promozionali, e relativo diritto di veicolazione linguistico-culturale, impedendo e comprimet-

[37] Ivi, p. 178.

tendo gravemente la circolazione delle idee. « A prevenir tal sconcio », « la munificenza del Sovrano » aveva istituito la cattedra di « lingua italiana e non già sicola », per avviare i giovani studiosi alla « carriera delle scienze, imperciocché è assioma fermo quanto antico, che dee disperare di riuscir scienziato chi non sa lingua » (ivi, p. 69) [38].

Seppur intesa come freno alla elevazione linguistica del siciliano, la limitatezza della sua produzione letteraria (solo lirica, e per di più di un certo livello), la mancanza di testi 'culturali' in senso lato, sembra sottintendere un'estendibilità ai dialetti in genere, marcando positivamente la posizione del Fulci, in attinenza ad analoghe tesi continentali. Si potrebbe pensare, tra l'altro, alla linea Monti-Perticari, in cui il dialetto era relegato alla comunicazione familiare, o all'opinione del Giordani che tutte le letterature dialettali « morte fuori di casa », fossero un triste ghetto per le classi subalterne [39].

Terzo punto cruciale del discorso del Fulci è costituito dalla individuazione della norma linguistica. Ribadita, grazie alla riflessione linguistica di Bembo e Castelvetro (« precetti di ragion grammaticale ») e al « modello » delle prime scritture toscane, l'assunzione del « volgar di Toscana », egli ne percorreva « nudamente » la storia, « succinta » ma bastante a qualsiasi « saccentuzzo » per discernere « quali sien gli autori da imitarsi, e quale lo stile proprio d'Italia ». Il grafico è quello consueto dei puristi: parabola ascendente nei secoli dispari e decalante nei pari, preferenza ai trecentisti « classici e maestri » e ai cinquecentisti « restauratori », e bando ai « guastatori del Sei e Settecento », questi soprattutto perché imbevuti di stile francese (p. 75).

In vista della situazione presente il Fulci, secondo i canoni del classicismo illuminato, proponeva la mediazione tra le due fazioni che dividevano gli scrittori, « i cruscanti affettati e i novatori », (...) « la via di mezzo tracciando tra lo stil de' moderni, e il sermon prisco », presentando gli uni e gli altri in una colorita caratterizzazione.

---

[38] L'affermazione del Fulci rispecchia in effetti le norme statutarie dell'Università borbonica, che prevedevano il conseguimento della « cedola » o « matricola » in Lingua italiana, prima di accedere a tutte le Facoltà, esentandone solo gli esercenti della « bassa medicina »: salassatori, raccoglitori di parto, e levatrici.

[39] Cfr. S. Timpanaro, op. cit., p. 51 *passim*.

Dei conservatori si diceva che, « di lesa lingua proclamando rei i moderni », si infiammavano anche del « lercio antico », riducendo « morta » una lingua viva e pescando alla cieca nella Crusca (che registra voci « rancide » solo per agevolare la lettura dei testi antichi, non per autorizzarne la sacralizzazione); e i novatori erano ritratti come attentatori pericolosi « alla purità italiana », che « alla sfrenata riformazione accigliandosi a viso aperto, surser contro il governo letterario ». Grazie però al Napione, al Beccaria, all'Alfieri, al Grassi e al Cesari che « il partito rincoravano de' cittadini fedeli », e al rinnovato studio dei trecentisti, l'Italia andava « dimagrando di quei novatori, ed acquistando dagli antichi, quello che i moderni avevano già smarrito » (ivi, p. 76).

Anche in questa occasione il Fulci riecheggia e « ricompone » tesi attuali, dalla cautela del Giordani verso i cesariani zelanti al dichiarato purismo anticesariano del « Poligrafo », con cui concordava anche nella convinzione che l'italiano degli scrittori contemporanei fosse lingua « sozza », « fecciosa », « barbara », che andava salvata dall'imperversare dei forestierismi [40]. Così, la fiera condanna del francese, responsabile di aver distrutto il « fregio più leggiadro e proprio del nostro scrivere, vale a dire l'armonia dello stile », riflette la visione del Giordani della « Francia corruttrice del gusto », come il relativo recupero della « musica oratoria del latino », unico antidoto all'avvelenamento del « genio » della lingua italiana, tradisce il purismo più ortodosso, rincarato dall'aperta citazione del giudizio del Botta che, di fronte allo « schietto » italiano antico, di sicura intelligibilità anche per gli stranieri, l'italiano « che presentemente si scrive, altro non è che il francese macheronico » (ivi, p. 72).

Infine il Fulci affrontava la scottante questione del rinnovamento del patrimonio lessicale, in polemica non più fittizia, ma reale e attuale, con il presidente dell'Ateneo trevigiano, Giambattista Marzari che, in una comunicazione accademica pubblicata nel « Giornale Enciclopedico » di Napoli (ottobre 1821), aveva « villaneggiato » il coronato Cesari, dichiarando la lingua del Boccaccio inattuale e « incompatibile col genio dei veri scienziati » [41]. Il problema investiva almeno

---

[40] S. De Stefanis Ciccone, op. cit., p. 9.

[41] Una polemica col Marzari aveva imbastito nelle « Effemeridi letterarie di

due questioni di piena attualità, l'una, delle lacune del linguaggio tecnico-scientifico del Vocabolario della Crusca, l'altra, dell'immissione dei neologismi nella lingua colta. La difesa della Crusca era evidentemente troppo facile per il Fulci, come per qualsiasi letterato illuminato, rammentando cioè semplicemente la delega che il « Senato della favella » aveva affidato ad altri organi più competenti, di redigere i repertori delle lingue speciali, riservandosi la pertinenza della lingua letteraria. Lo studio del vocabolario, propedeutico a « quello delle scienze », non doveva per questo considerarsi inutile come voleva il Marzari, proprio nel momento di auge degli « sterquilinii toscani », anzi trascurarlo avrebbe significato « inceppare » il processo formativo e conoscitivo dei dotti. La posizione del Fulci riguardo all'introduzione dei neologismi era ancor più articolata: sotto la spinta del progresso della cultura scientifica e materiale, e richiamandosi all'avvertimento metastasiano di non contravvenire alla « garanzia dell'uso » delle persone colte, egli poneva quali condizioni imprescindibili, per ammettere e accreditare una neoformazione, l'accertata assenza di un significante per un determinato significato (« che nella lingua non trovasi alcun vocabolo che quella idea ci appresenti »), né come idiotismo dialettale, né come « rancida anticaglia »; e la verifica e rispetto dell'« uso sovrano del popolo ». Soddisfatti tali requisiti l'autorità degli Accademici avrebbe rilasciato al nuovo vocabolo la patente di circolazione comunicativa.

L'arbitrato della Crusca, risolto dal Fulci con un'originale reinterpretazione filologico-rappresentativa [42], richiama l'asserto del Leoni per cui il Senato della favella « non manda a far eseguire i suoi decreti per mezzo delle bajonette »; la povertà del lessico tecnico-pratico riflette la preoccupazione del Tommaseo che, in sede lessicologica come lessicografica, segnalava « la povera ricchezza dell'italiano » [43].

Roma » (aprile-giugno 1821), un tale « K » a proposito dell'effettivo prestigio della Crusca e della « perfezione dei Trecentisti », sostenuta dal Cesari. L'anonimo romano, dichiarando « buona » la lingua del secol d'oro, concludeva, d'accordo tuttavia col Marzari che « l'immutabilità è incompatibile colla perfezione della lingua viva » (cfr. S. De Stefanis Ciccone, op. cit., p. 276).

[42] « E in tal riguardo la Crusca non più Tribunal d'Inquisizione siede in Italia, ma rispettabil senato, che sen sta sempre vegghiante a non bruttarsi la purezza dell'antico volgare » (I. Fulci, art cit., p. 79).

[43] Cfr. S. De Stefanis Ciccone, op. cit., p. 143 e p. 206. Lo stesso Tommaseo

Quasi superfluo sottolineare, infine, l'osservanza del principio montiano dell'analogia e dell'uso, e l'attualità dell'esigenza di aggiornare la lingua, avvertita, « per lo meno in principio, anche dai puristi più rigidi » e diventata poi « uno degli argomenti favoriti per coloro che affermano invece la natura dinamica del linguaggio » [44].

Ripercorsi e riproposti così, con avanzamento notevole dati l'ambiente e il personaggio, i punti di forza della questione linguistica, il Fulci concludeva la sua prolusione per l'anno accademico 1823-24, esortando i suoi allievi a « tor via la polvere e i tarli dai nostri classici » e alla riscossa contro « gl'ignorantuzzi alla foggia francese vestiti », salutandoli con un latineggiante « Vivete felici! » (p. 81).

Oltre che come esempio di mentalità linguistica e culturale, la prolusione nel suo complesso affronta i principali temi della polemica corrente: dal primato linguistico siciliano (avvertito correttamente in senso diacronico e non sincronico) in competizione col toscano-italiano, al purismo classicheggiante e alla questione didattica, dal neologismo al misogallismo. Ed è notevole che le linee di forza enucleabili dal discorso del Fulci coincidano ampiamente con gli argomenti di « interesse contemporaneo » trattati dalle principali riviste continentali, come il « Poligrafo »: « l'arricchimento del vocabolario, il problema dei neologismi e dei forestierismi, e quello del nome (toscano o italiano?), l'utilità delle traduzioni, la validità della formula trecentista, ecc » [45]. Analoga, a quanto sembra, anche la prospettiva di dibattito: compilazione del vocabolario, aggiornamento tecnico della lingua, integrazione dei neologismi in base all'uso, all'analogia e all'autorità degli scrittori, eclettismo stilistico (apertura a Cinquecen-

---

avrebbe affermato poi (1831), che l'Accademia lungi dal volersi fare « tiranna sopra tutta l'Italia », « in tutte le guerre, fu l'assalita, l'assalitrice non mai » (ivi, p. 215).

[44] Ivi, p. 19 e sgg.

[45] Ivi, p. 2. Riscontri come questo, che si ripeteranno ogni qualvolta sia possibile, al di là di forzature o paragoni avventati, concorrono a sprovincializzare e riattualizzare il dibattito isolano, così come la molteplicità di interventi e opinioni, risultata dalla schedatura dei testi, orienta verso il tipo di discorso ricostruttivo, articolato e attinente alla realtà e al momento indagati, perseguito dalla De Stefanis Ciccone, che nota in proposito: « Solo così una polemica che troppe volte è stata definita oziosa ed inutile, poteva essere discussa con la probabilità di ricreare i motivi che ne resero possibile, non solo il rifiorire ai primi dell'Ottocento, ma il suo prolungarsi per tanti secoli » (op. cit., p. 7).

tisti e Settecentisti), in corrispondenza con gli organi del classicismo purista, ma non retrivo, non ultimo il « Giornale Enciclopedico » di Napoli, citato, come s'è visto, dallo stesso Fulci. Il confronto con le posizioni di esponenti continentali di rilievo, pur nella sua empiricità, se evidenzia la scarsa creatività ideologica del Fulci, ne conferma almeno la ricchezza d'informazione e l'aggiornamento culturale [46].

Non lontano da lui, più intransigente forse come purista e più conciliante come classicista, il D'Angelo Palumbo senza alcuna vena polemica raccoglieva la giusta critica dei redattori dell'« Antologia », che rilevavano nei colleghi siciliani « maniera di scrivere indecisa », e, in un saggio *Intorno allo stato della lingua italiana in Sicilia*, ribadiva il rapporto tra unità linguistica e unità politica [47] nel sottinteso auspicio che l'una preparasse e anticipasse l'altra:

> (Per saggio accorgimento) fu in ogni modo deciso ivi esser rigore e uniformità di dottrina e di costumi, ove rigore e uniformità di lingua si rinvenga. Né questo per tutta Italia potrebbe aver luogo (essendo ella così divisa in istati e dominazioni fra loro differentissime, che niuna influenza di principato è diretta a far una ed illustre la lingua) ma pure ogni sforzo non si facesse dagli studiosi, affinché le scritture loro dal mutabilissimo volgare allontanandosi, una e convenzionale forma di lingua conservassero, che dalla religiosa antica maniera non dissomigli e che sia a' posteri norma sicura di loro opere (*GS*, 1825, p. 325).

Né più né meno di quanto aveva proposto, invitando all'emulazione della politica linguistica toscana, il genovese Balbi, in un saggio dal titolo indubbiamente esplicito: *Quanto sia necessario agl'Italiani*

---

[46] Limiti avvertiti del resto dagli stessi compilatori della rivista che ospitava l'articolo, in cui si riconosceva un « ben ideato sghizzo della storia dell'italiana favella », trattato con « stile e lingua che molto si avvicina al Trecento », avvertendo tuttavia in nota che, nonostante l'assodata « corruzione » dei tempi linguistici e la « licenza di molti moderni scrittori », non bisogna poi del tutto abbandonarsi agli arcaismi, e « cucir frasi e maniere, che per sentir troppo di toscaneria, rendono affettata e inviluppata la locuzione ». Fatte tali premesse, « può ognuno argomentare quale sia il nostro sistema relativamente a lingua, e stile, e quale sia la giusta misura di lode che meriti il prof. Fulci » (*GS*, 1823, p. 81).

[47] La proposizione si fondava sulla sentenza di Plutarco, che « maggior infamia fosse ad un popolo il perder lingua che libertà », svolta in un purismo etico-politico: la libertà può perdersi senza propria colpa, mentre la lingua « allora si perde, quando o di niun valore in sè stessa si fosse, o quando per propria

lo studio della lor lingua, e il debito, che hanno i Principi dell'Italia, di promuoverlo [48].

Per altra via perciò l'adeguamento alla tesi dell'intellettuale genovese serve ancora al richiamo dell'ideologia isolana nel contesto italiano, convertendo in nuova prospettiva, non più esclusivamente letteraria, la stessa supremazia toscana, avvertita significativamente in una provincia opposta a quella siciliana.

1.3. E' cosa nota che il romanticismo, pur così fecondo di polemiche in ambito letterario, non conta interventi decisivi e accesi in campo linguistico, paragonabili a quelli del classicismo purista. La caratteristica di fondo del movimento (« sostanziare la tematica linguistica del '700, senza elaborare una propria posizione dai connotati precisi e definiti ») [49], si riflette nel suo organo di stampa: nel « Conciliatore » infatti, l'unico contributo concreto si trova nei saggi del Di Breme, di impianto notoriamente filosofico piuttosto che filologico.

Al di là del dato comunemente ideologico, nel suo risvolto politico, la rivalutazione del dialetto ne faceva efficace strumento di innalzamento e diffusione della cultura: è una tendenza ampiamente perseguita anche in ambito isolano, dove riscuote il notevole risultato di appianare le differenze tra dialettismo palermitano (accademistico) e catanese (acculturativo). Denominatore comune della stampa romantica siciliana, sia essa occidentale o orientale, era infatti la produzione di saggi di carattere scientifico e tecnologico, compilati per le « classi meno istruite » (artigiani e « campagnuoli »), e scritti « in modo che vi torni a vera utilità e non serva a nostra vana ostentazione », come dichiarava il De Luca, collaboratore dell'organo del romanticismo ca-

---

codardia si lascia nella negligenza, e si vanno, fuor di bisogno, nuove maniere e straniere voci adottando » (p. 323).

[48] Il Balbi invitava pertanto, con fare machiavellico, i Principi italiani a imitare l'esempio degli Asburgo e dei Medici, « che il Cielo ha dato in sorte alla Toscana », incrementando i privilegi linguistici di quella « Provincia, la quale del bel parlare s'innalza a regolatrice e maestra ». C'era allora da attivare cattedre di lingua come quelle di Firenze, Pisa e Siena e incentivare l'attività delle Accademie, in particolare nell'edizione di testi, unico mezzo per promuovere lo studio della lingua italiana che era il principale strumento ai governanti « per dettare le leggi » e « ai sudditi per osservarle » (*GS*, 1833, p. 200).

[49] M. Vitale, op. cit., p. 437.

tanese (« Stesicoro », 1835, p. 79). Effetto di simile processo acculturativo, un auspicabile innalzamento del tenore di vita e di conoscenza dei lavoratori, che avrebbe lasciato soddisfatti i compilatori del periodico, come lo era Federico II, « un nostro re di circa seicento anni addietro », qualora « avesse veduto ne' dì della domenica la mensa di un contadino imbandita di un pollo » [50].

Ed ancora un esponente di rilievo, il giovanissimo Guastella, nel segnalare la pubblicazione a Palermo di un « Calendario per l'agricoltore siciliano », che raccoglieva tempestivamente l'esempio della « Società londinese » del 1827, intesa « a far discendere l'istruzione sin nelle più povere capanne », redigeva nelle colonne dello « Stesicoro » un *Prospetto per diffondere il sapere e le utili istituzioni in tutte le classi del popolo.* Il futuro etnologo si augurava che l'iniziativa palermitana trovasse riscontro a Catania con la pubblicazione di almanacchi per l'infanzia e di analoghi « calendari » agronomici, di cui elogiava l'ottimo « avvedimento » con cui « i termini di agricoltura italiana meno noti hanno la loro corrispondente traduzione in dialetto siciliano » (*S*, 1835, p. 252).

Al di là dei risvolti operativi di un simile pallido sociologismo, la vera e propria polemica romantica vivace e puntigliosa, se non sostanziata ideologicamente come quella lombarda, aveva temi strettamente letterari ed esclusivo svolgimento accademico.

Il pretesto infatti di una polemica non futile (qualità e utilità delle traduzioni), nata in una precisa circostanza (pretesa superiorità di una versione latina delle odi del re di Baviera di tali Pizzuto e Castiglia, rispetto al precedente « volgarizzamento » del Gargallo), si esaurisce in un attacco contro « quella » traduzione, cioè in ambito personale, eludendo il problema di fondo, della traduzione come operazione linguistica e culturale di vasta portata. Le critiche si appun-

---

[50] Il richiamo mi sembra interessante, in quanto ribadisce la prospettiva « democratica » dei catanesi, di fronte all'accademismo latente dei palermitani che ricorderanno l'Imperatore Svevo solo per velleità linguistico-arcadiche. Il De Luca concludeva augurandosi che, compiuta l'educazione popolare, « le mani morbide e gentili degli agiati cittadini non isdegnassero stringere le vostre callose indurite al lavoro per riconoscere in quell'asprezza la sorgente di loro comodità ». Notevole il riscontro in espressioni verghiane sul « lusso che le classi povere contribuiscono ad alimentare », già presenti nei romanzi « catanesi » e ribadite ampiamente nei romanzi « fiorentini ».

tano sulla lingua dei traduttori e sulla loro maniera di scrivere, e non sulla qualità e il valore delle loro versioni greche o latine di « poesie degli autori viventi ».

Protagonista della polemica era il professore palermitano Pompeo Inzenga, che si riconosceva in uno dei due « pappagalli P.I. ed M.F. » a cui un anonimo libellista aveva inteso dare « una spennacchiata », in nome della cultura greco-latina. Prendendo immediatamente le distanze dalla pedanteria che animava simili puerili contese e « nuove guerre di topi e ranocchi », e che « entrata una volta nel sangue è più tenace della gotta, anzi cresce cogli anni, e muore assai dopo dello stesso paziente » (*GS*, 1835, p. 26), il professore palermitano rimarcava la debolezza delle traduzioni in lingua morta del Castiglia e del Pizzuto, sia rispetto alla versione in volgare del Gargallo (« il solo poeta italiano vivente di nome che può vantar la Sicilia »), come rispetto all'esempio del Monti « che fu dei più meschini grecisti, ma che per essere stato poeta sommo, seppe darci la miglior traduzione dell'Iliade » (p. 28). E procedeva subito alla ritorsione delle accuse linguistiche mossegli dal « venerabile barbassoro spennacchiatore » che non conosceva la lingua italiana che pur « balbettava sin dall'infanzia », e non poteva pertanto pretendere di grecizzare, o latineggiare. « Ampliando » poi la prospettiva linguistico-culturale, faceva aperta professione di antipurismo, nel rimpiangere l'impero linguistico del francese impedito dalla caduta di Napoleone [51], che avrebbe certamente eguagliato il precedente di Roma che « impose leggi a tutto il mondo e con le leggi la sua propria favella », e nel demolire il castello degli *auctores* in un'allocuzione a un « buon uomo » di classicista:

> Tu stesso, italiano, se vorrai esser sincero, confesserai d'intender poco il Dante, meno il Morgante, nulla di qualche nostro classico prosatore o poeta, perché non sai di questa lingua che parli più di quanto te ne imboccò la mamma e il pedagogo della tua prima infanzia (ivi, p. 29).

---

[51] « Se i geli prematuri (...) del 1812 e l'incendio di una gran capitale non avessero tarpate le penne alle aquile invincibili di Napoleone, chi sa se un giorno non si sarebbe veduto il francese idioma signoreggiare le regioni tutte d'Europa, già in parte conquistate dal potere della scienza » (P. Inzenga, art. cit., p. 29).

L'Inzenga operava poi una perentoria rivalutazione della cultura moderna di fronte a quella classica, rivolgendosi ancora al fittizio interlocutore convinto che « il sapere di latino e di greco costituisse tutto il patrimonio de lo scibile »:

> Che m'importa se saprai dirmi di che vocaboli si compone la parola filosofia, e non sei poi capace di connettere un periodo, di formare un giudizio? Gli studi, che tu fai sono certo il mezzo di giungere alla sapienza ma non sono già la sapienza (...). Sappii finalmente, mio buon uomo, ch'io ti stimerei assai meno di un ciabattino, con tutto il tuo corredo di classicismo, se non pensassi all'utilità che potresti sola arrecare comunicando i tuoi tesori a chi potrà farne per avventura altro uso che tu non ne fai e non saprai farne giammai (ivi, p. 30).

Il tutto così si riconduceva al problema dell'intellettuale, nel caso specifico classicista, e alla sua funzione di produttore e difensore di un solido patrimonio di nozioni. Ne veniva fuori un quadro empirico della società intellettuale contemporanea, individuata in tre classi, censite in base all'età e « giudicate, accarezzate, frustate » in base all'imperante metro linguistico. In Sicilia allora, « la disparità sensibile delle circostanze sociali e letterarie nelle tre epoche diverse » aveva determinato la formazione di tre gruppi socio-culturali: gli anziani, pedanti e impastoiati nelle « liti grammaticali » e astratti in traduzioni nelle « lingue morte », « quei di mezzo » più « esercitati allo scrivere italiano » e più aperti nel gusto e nelle idee grazie alla caduta di Napoleone « che aprì il commercio della Sicilia con l'Italia », e i giovani, ferrati nelle materie scientifiche, ma arroganti e di cui occorreva pertanto « comprimere i vapori ». Era allora « officio » del giornalista e del critico smorzare i contrasti e colmare la sperequazione linguistico-culturale delle tre generazioni, con metodi espressi in efficace metafora asinina: « dar forte nelle orecchie ai pedanti, (...) ma non ammazzarli del tutto, perché non saprebbero mai altre bestie d'indole più generosa portar la soma pesantissima della prima istituzione filologica »; stimolare col « pungolo » quelli di « mezzana età » a « travagli più forti » di sonetti e madrigali, merce non più richiesta dopo il fallimento della « classe de' ricchi potenti che la comprava ad alimento di vanità »; « guidare la gioventù nel buon sentiero, ma non come una volta a furia di sferzate, ché ora ti risponderebbe a calci nel muso », bensì convincendoli « che dieci anni di più sulle spalle, passati anche

con l'aratro alle mani, formano un capitale di dottrina più ricco di quello che uno può farsi dalla lettura di mille volumi »; e motivandoli a studiare la storia che allunga « l'esperienza e la vita dell'uomo per secoli e secoli » (p. 32).

Su una posizione più nettamente romantica si colloca invece l'audace « X », autore di una recensione al dialogo di Salvatore Costanzo intitolato *Il Poeta Romantico*, pubblicata con entusiasmo dai compilatori dello « Stesicoro » (1835, pp. 214-225), seguaci della massima « Fa' ciò che devi, seguane che può », baluardo contro la « furia » dei classicisti. Alle accuse rivolte al movimento dai « non pochi avversarii » (« scuola di neologismo, di falso entusiasmo, di malinconia senza verità »), l'anonimo articolista, definito il romanticismo secondo la sua etimologia come la letteratura di « que' popoli che parlarono il romano comune rustico », lanciava per l'occasione un appello ai giovani siciliani, perché abbandonassero « la scuola di Aristotele, Aubignac, ecc » e seguissero « quella dello Schelling, del Kant, del Sismondi, del *Manzoni*, del Montani e del Conciliatore » (il corsivo è nostro), e scrivessero « da Italiani del secolo decimonono e non da Greci de' tempi di Omero e di Sofocle » (*S*, 1835, pp. 221-23). Dichiarando senz'altro conclusa la questione mitologica grazie al « bellissimo e filosofico articolo che scrisse il Montani » sul sermone del Monti [52], « X » si augurava, ancora sulla scia del toscanista cremonese [53], che le nuove generazioni si risolvessero « a mandare nel più cupo fondo d'inferno, donde senza dubbio uscirono per venire ad infestare la terra, le funeste ire municipali, inesausta fonte di que' tanti mali che han gravato e gravano miseramente l'Italia » (p. 222); e concludeva sperando che la questione tra classicisti e romantici si sciogliesse da sè, come in « quelle nazioni che non furono prese dalla maledetta mania d'imitar ciecamente quegli scrittori che sì per costumi che per credenze molto da loro differivano » (p. 225).

---

[52] Come ricordava lo stesso « X », la risposta del Montani era uscita sul vol. XX dell'« Antologia », liquidando la tesi di coloro « che in onta al buon senso stimano ben dicevoli alla nostra poesia que' tanti esseri capripedi anguipedi, colle corna in fronte con gli angui per crine, mezzi uomini e mezzi cavalli, mezze donne e mezzi pesci, onde la greca mitologia viene popolata » (art. cit., p. 218).

[53] Il Montani aveva più volte beffato « tutte le pretese municipali », proclamando: « ingegnamoci di scrivere (e se Dio volesse di parlare) dall'Alpi al faro il meglio possibile » (S. De Stefanis Ciccone, op. cit., p. 178).

Sull'opposta sponda Pietro Lanza, Principe di Scordia, eludendo un contatto diretto con « X », indirizzava una sdegnosa risposta ai compilatori dello « Stesicoro », *Sulla disputa classico-romantica*. Nei termini di un classicismo purista meno illuminato di quello del Fulci e inquinato di municipalismo anacronistico [54], nonostante la protesta di non conservatorismo (« noi non siamo i Puritani, non siamo gli *ultra torys* (sic) della letteratura »), veniva a controbattere le proposizioni romantiche con ragioni di ordine linguistico. Il Principe infatti rilevava l'incoerenza dei romantici che si dichiaravano « caldi di patrio affetto » e ripudiavano poi la « venustà e la purezza della nostra lingua », dichiarando la Crusca « un jota dopo il (proprio) ardimento », di fronte al « fior di senno » dei « classici fieri » « che amano la lingua e non il di lei rigore, la lingua come mezzo di comunicar le proprie idee, ma con purità con eleganza senza forestiere mescolanze ». Dei francesi egli ammirava gli enciclopedisti (« moderno Aeropago dell'umana sapienza »), perché assunsero « quasiché le intere loro cognizioni » dalla letteratura classica « donde frasi etimologie locuzioni sonsi nel nostro volgare idioma traspiantate, che hanno a dovizia accresciuto il ricco novero delle nostre espressioni; letteratura che ha avuto l'ispezial dote di somministrare a tutte le nazioni voci concise e significative, adattabili a scienze ed arti ad umani trovati a macchine e ad obbietti d'ogni modo » (p. 101), evitando « la moderna scuola la quale più di scempiezze che di cose fa pompa » (p. 109).

Si invocava poi, a sostegno del purismo, l'autorità di un francese « restauratore » « della lingua dell'arte e del gusto » (in un momento « in cui la lingua francese era tenuta in non cale, non men che i grandi modelli dell'antichità greca e latina e in un con esse di quella francese trattati da' moderni come re soggiogati ») [55]. Al generico invito di « X » ad aderire alla scuola e all'esempio dei moderni, il Lanza contrapponeva una confusa lista di *auctores*, costipata di nomi incompatibili e dei rispettivi scritti, dall'arcaizzante *Storia d'America* del rigido purista Botta alla innovativa anticruscante *Proposta* del moderato classicista Monti, dalle scritture del fanatico trecentista-toscanista Cesari alle opere dell'« illuminato italianista » Perticari, tutti insieme elogiati e incoronati

---

[54] Il Lanza riprendeva la trita e gretta opinione che « Italiani erano i classici della Magna Grecia, anzi Siciliani! » (p. 96).

[55] La citazione era tratta dall'elogio funebre del critico Duviquet, apparsa sul « Journal des debats politiques et litteraires » del 1° Settembre 1835.

in un calderone di giudizi ispirati al « decoro della patria letteratura ». Così si lodavano per aver mantenuto in vigore il retaggio culturale italiano, « il Niccolini il Borghi il Gargallo il Giordani neppur sognando a far differenze per le diverse opinioni che li disparano ».

Ripagata la bonaria condanna alla pena della ghiaccia inflitta da « X » ai classicisti per la loro freddezza, con la destinazione dei romantici alla nona bolgia come « seminatori di scandalo e di scisma e falsificatori », il Principe di Scordia ancora una volta rispondeva alla genericità inconcludente di « X » che aveva definito il Romanticismo come letteratura libera e originale « di tutte le età e di ogni nazione », dichiarando con altrettanto ineffabile astrattismo che « classicismo è sinonimo di romanticismo » e non di pedanteria, « né suona nemico dell'incremento intellettuale, ma vale eccellente » (p. 102).

Non diversa, anzi vicina al punto di istituire un valido confronto, la posizione di Francesco Domenico Guerrazzi, che, in misura da accertare ma con ampio limite di probabilità, esercitava notevole influenza nell'ambiente isolano. In un *Discorso sulle condizioni della odierna letteratura in Italia*, premesso a una riedizione della *Battaglia di Benevento* (Livorno 1849), la decadenza delle « umane lettere » non era attribuita ai rigori politici dei vari stati italiani, o al progresso scientifico ed economico che anzi aveva il benefico effetto di « aprire gli spazi, mescolare le nazioni » e creare dalla commistione dei diversi idiomi una lingua « nuova ampissima e accomodata a tutte le necessità fisiche e morali del continuo rinascenti », ma al proliferare incontrollato di giornali il cui odore nauseante, quando erano freschi di stampa, era paragonato (secondo l'arguto « trovato » del Trollopp) al « fragore dei serpenti a sonaglio » atto ad avvertire il pubblico del pericolo di simili letture (p. 11). Il motivo fondamentale di crisi era dunque di natura linguistica, e in particolare nella chiusura dei puristi che aborrivano i neologismi come « viperino sangue », e nel lassismo di quanti « spalancavano gli usci » ai forestierismi, e nella forte divaricazione tra lingua parlata e lingua scritta « per cui è forza che noi traduciamo » (p. 22). Il Guerrazzi, richiamando le posizioni dell'Inzenga e dello stesso Lanza, vedeva poi i responsabili della dilagante incertezza culturale nei critici « che trattano la penna a cui molto meglio starebbe trattare il remo » (p. 13), e nei pedanti « i quali, armati con una corazza di punti e di virgole, brandendo una copula e cavalcanti un dittongo, favellano parole da far piangere gli angioli »

(p. 13), e soprattutto negli epigoni del « guastatore Baretti » e negli apostoli del giornalismo « che avranno la vita dei vermi ». I rimedi indicati presentano immediata attinenza con la tesi appena esaminata del Lanza: si ricordava infatti l'autorevole esempio del Botta (« Tito Livio dell'Italia moderna »), e dei nobili « ingegni viventi » (Grossi, Pellico, Manzoni che « nella quiete e nella meditazione apparecchiano opere di lunga lena e non foglie di giornale », p. 21), di contro alla destabilizzazione linguistico-culturale acuita da una stanca e sterile disputa:

> Io non vorrei proferire nemmeno i nomi di classici e di romantici dacché per se stessi non significano nulla e l'accettazione data ai medesimi noi la trovammo spesso incompleta, confusa e di mala fede, a seconda delle passioni dei faziosi (p. 27).

Parallelamente il Lanza, in un atteggiamento emblematico del contesto isolano, esprimeva il suo orrore per la « polemica letteraria », vedendosi costretto, suo malgrado, a pronunciarsi su un argomento « di cui l'Italia oggi mai non satolla ma stanca vorrebbe che pace si gridasse » (p. 90). E ancora, in nome di una gloriosa tradizione comune e solo « italiana » e in base al principio « teologico » che l'imitazione è umana, la creazione divina, invitava a mandare « al baratro gli odiati nomi, e con essi le querele i dissapori insorti » e a realizzare finalmente una « pace da fratelli non da conciliati nemici » (p. 108).

Il secondo ventennio del secolo è dunque animato da un dibattito che, se si svolgeva nei termini di un classicismo purista e reazionario e di un romanticismo innovatore e aperto al dialettismo acculturativo, non si esauriva, come si è visto dal confronto con le posizioni più emergenti del « continente », in ambito provinciale. Nella congerie delle opinioni si delineano, sia pure faticosamente per la loro formulazione approssimativa ed ambigua e la precarietà di una linea chiara di pensiero, alcune posizioni di fondo che agitano la polemica classicismo-romanticismo: in primo luogo la quasi costante riduzione del dibattito nei puri termini linguistici e la considerazione dell'istituto della lingua *sub specie morale* (la purezza della lingua riflette la purezza dei costumi), e « filologico-filosofica » (lo studio della « favella », del suo « genio » come fondamento della scienza) [56]; in secondo luogo la comune opinione che

[56] Un ribaltamento di posizioni, per cui alla « filologia » come fondamento

« romanticismo » significasse anarchia nella repubblica delle lettere e insofferenza o intemperanza giovanile, e quindi corruzione della coscienza e dello stile; ed ancora il richiamo incontestato al purismo, sostenuto e praticato anche dagli autori più avanzati ideologicamente e cronologicamente. Su tutto infine aleggiava una tendenza inequivocabile a un compromesso del tutto astratto fra due scuole opposte, chiaro indice della adozione esteriore ed esornativa di schemi formule ed etichette importate dal continente italiano ed europeo, senza una reale partecipazione della cultura locale: la polemica risultava così banalizzata e appiattita in tutto il suo spessore socioculturale, in un ambiente che, come ha notato già il Musumarra, tendeva a comporre in ogni modo i contrasti di natura estetica [57], e, al di là delle affermazioni di principio, anche di natura linguistica.

1.5. Sarebbe alquanto difficile, in riferimento ai dati finora acquisiti, parlare di manzonismo nella Sicilia del 1820-60, almeno nell'accezione di una sistematica penetrazione testuale e linguistica dei *Promessi Sposi* (in entrambe le stesure), e della relativa predicazione teorica dell'autore [58]. Il romanzo principe della lingua italiana appare infatti filtrato nell'isola e quasi soppiantato dalla precedente, e non meno valida nel suo genere, esperienza lirica del Manzoni; e l'impulsiva e acritica accettazione della sua tesi, pur attenuando l'assunzione del siciliano (dia-

---

delle scienze, o comunque intesa come studio del « genio » della lingua, si sostituisce la filosofia, si riscontra nella biografia di L. Scuderi, giurista catanese (n. 1819), che « giovinetto ancora, staccatosi dalla scolastica modestia, meditando sulle opere de' classici, colse, come ape in fiorente rosaio, il bello di nostra lingua, e, infiorata la mente d'un tesoro d'idee scrisse i primi lavori con stile semplice, e forti pensieri ». Fattosi ardente campione del Romanticismo « volle interrogare le notabili scienze, e ficcare lo sguardo in questi utilissimi studi, che sono le fondamenta, sopra cui posa tutto il grande edificio dell'umana associazione » (*Vita di L. Scuderi, GG*, 1862, p. 127).

[57] Cfr. C. Musumarra, op. cit., e per il carattere del movimento romantico, rappresentato a Catania dai compilatori dello « Stesicoro » (in cui si compendiava « l'amore degli uomini e della virtù, il sentimento religioso, l'onor nazionale, il sentimento di fratellanza e di concordia, l'odio per le rivalità e le discordie, più e meglio che le viete questioni di mitologia, di lingua, di artifici e di stile »), vedi M. Naselli, « *Lo Stesicoro* », *giornale catanese* 1835-36, in « Archivio storico per la Sicilia orientale » XXVIII (1931), p. 89.

[58] La relazione *Sull'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla* veniva puntualmente diffusa in appendice alla « Gazzetta Catanese » del 1868, ma la sua effettiva penetrazione è tutta da accertare, come s'è rilevato più volte.

letto o lingua che fosse) in favore di scelte toscanamente orientate, si risolveva infine nei termini di una mitizzazione del sopradialetto.

La tendenza più manifesta era di « classicizzare » il Manzoni come iniziatore di una nuova norma linguistico-poetica, per mezzo di pertinaci polemiche o esaltazioni critiche. Ad esempio, su un foglio messinese il cui titolo voleva essere financo troppo indicativo, se poi « L'Innominato » di manzoniano aveva ben poco, un tale Catara, rianalizzando il *Cinque Maggio* con la lena di un chiosatore alessandrino, smantellava con puntuali ritorsioni linguistico-semantiche le osservazioni critiche del detrattore Serugli (*I* 1836, n. 22). Lo stesso entusiasmo aveva manifestato, come s'è appena visto, il classicista Lanza di Scordia, che includeva, nel suo eclettico catalogo di autori, il Manzoni poeta accanto al « sommo prosatore » Botta, dichiarando di ammirarlo « per i suoi inarrivabili inni sacri, (...) pei cori delle sue tragedie (...), per quel codice dell'umana morale dei *Promessi Sposi* ». L'accenno è rilevante, benché il romanzo sia relegato all'ultimo posto nella *gradatio* valutativa, e ne sia ignorato l'aspetto linguistico in una prospettiva critica affatto abnorme [59].

Ed è fenomeno coerente alla prassi didattica del momento: l'educazione linguistica si basava, almeno in ambito isolano e fino alla generazione verghiana, su declamazione, parafrasi e « riscrittura », di poesie e poemi narrativi (genere praticato da autori isolani, come il Castorina) [60], con effetti palesi nella narrativa catanese e verghiana, benché nei *Carbonari* si tratti di effetti esterni e di sostrato.

Non stupirà allora trovare che l'edizione dei *Promessi Sposi* che circolava in Sicilia, e presumibilmente nelle province meridionali, sia stata, almeno fino al decennio 1850-60, la prima del 1827 e non quella definitiva del 1840-42; proprio nel 1840 infatti usciva a Napoli un volume di *Opere* del Manzoni « in verso e in prosa » (si noti l'anticipazione connotativa), che incorporava, accanto alla ventisettana, la rocambolesca *Monaca di Monza* del Rosini (Pisa, 1829). L'infelice con-

---

[59] Si pensi al Tommaseo, il cui giudizio sarà trainante in genere per critici e filologi isolani, che apprezzava soprattutto il valore etico-didascalico dei *Promessi Sposi*, o al Giordani che nel romanzo vedeva più che « un libro letterario », un « libro per il popolo », « stupendo catechismo messo in dramma » (Cfr. G. Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, Milano, 1975, vol. I p. 728, e S. Timpanaro, op. cit., p. 93).

[60] Vedi *La Cartagine distrutta*, Catania, 1835, e il *Napoleone a Mosca*, Torino, 1845.

nubio riconferma intanto l'eclettismo culturale della provincia borbonica, e ribadisce un antimanzonismo di fondo nell'accogliere l'opera di un fanatico toscanista « poltrone e vanitoso », che vanterebbe nientemeno l'intervento correttorio del Leopardi [61], e nel divulgarla parassitariamente, a danno di un testo già accettato e apprezzato. Un'edizione pirata del romanzo manzoniano era apparsa nella stessa Napoli nel 1827, e nel 1835 ne circolava una pubblicata a dispense [62]. Anche la suddetta edizione antologica, esemplata su una precedente fiorentina con introduzione del Tommaseo (che ovviamente radiava l'appendice rosiniana, da altri tuttavia apprezzata) [63], dovette avere rapida e durevole diffusione: una ristampa nel 1850 figurava nella biblioteca Verga, e una del 1847 era in possesso di Mario Rapisardi [64]; mentre un'ennesima impressione del 1860 divulgava con gli ultimi scritti manzoniani la lettera al Carena, riproducendo sempre la prima stesura del romanzo.

L'ostinata predilezione per la ventisettana, se rimane per il momento allo stato di ipotesi sia pure confortata da precisi dati bibliografici, concorre a spiegare fatti importanti, quali, primo fra tutti, la totale assenza del Manzoni narratore nella campagna linguistica degli organi del classicismo e dello stesso romanticismo, e la parallela, apparente-

---

[61] La prestazione filologica del Leopardi suscitava le ire di Monaldo, che esortava il figlio ad occupazioni più serie, e a non coadiuvare il presuntuoso autore del seguito dell'« inarrivabile » opera manzoniana. Lo stesso Giacomo del resto riconosceva che la *Monaca* « sarà una cosa che varrà poco », pur non sapendo rifiutare la collaborazione richiesta dall'« amico » Rosini (lettera a Monaldo del 17 giugno 1828, in G. Vigorelli, op. cit., vol. I, pp. 145-46, e vol. III, p. LIII).

[62] L'edizione è segnalata dal Beltrami, insieme ad altri abusi editoriali, prodotti un po' in tutta Italia dal successo di vendita del romanzo (cfr. G. Vigorelli, op. cit., vol. I, p. 643).

[63] Nel « Giornale Ligustico » infatti si preferiva apertamente la *Monaca* del Rosini (Cfr. S. De Stefanis Ciccone, op. cit., p. 306). Così, i critici della « Biblioteca italiana » trovavano il romanzetto più « classico » e dotato di maggior purezza di lingua rispetto alla ventisettana, i cui principali difetti erano invece « prolissità, minuzie o locuzioni lombarde e strane » (ivi, p. 306). Il Manzoni ovviamente deprecava l'arbitraria continuazione del Rosini, che « ammazzava » i suoi *Promessi Sposi* (il giudizio, con un gustoso aneddoto, è ricordato dal Capuana; cfr. G. Vigorelli, op. cit., vol. I, p. 643).

[64] Per Verga, cfr. G. Garra Agosta, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, 1977, unico strumento — nella sua precarietà e limitatezza — per verifiche dirette, in attesa dell'acquisizione di Casa Verga; il fondo librario del Rapisardi è confluito nella Biblioteca Civica e Ursino Recupero di Catania, la cui direttrice ringraziamo per l'efficace collaborazione alla presente ricerca.

mente eccessiva, celebrazione degli Inni Sacri, delle Odi e dell'*Adelchi*, anche da parte dei romanzieri [65].

Assumendolo dunque come sottinteso e rinviando ad altra occasione l'analisi dell'irradiazione ideologica ed esecutiva di tale manzonismo frainteso e manipolato, è utile soffermarsi invece sulla larvata polemica intorno alla « lingua toscana », agitata in continente fin dai tempi dell'« Antologia », e poi nel fanfaniano « Borghini » (1863-64), e complicata nell'isola dalla questione della « lingua siciliana ».

Il periodo 1840-60 è animato dal dibattito che prosegue, per certi versi, le dispute classico-romantiche, esasperando i toni della teoria perticariana e tenendo in ombra la dottrina manzoniana. L'*intellighenzia* isolana, a Palermo e Catania in particolare, si inseriva idealmente con viva partecipazione nel dialogo lombardo-toscano, aperto in seno al gruppo romantico milanese.

Unica alternativa a una militanza culturale estranea al costume isolano, e impedita da contingenti fattori di natura politica [66], appariva il recupero, già tentato dagli illuministi isolani, di un « aureo Duecento » in opposizione all'« aureo Trecento » dei vecchi puristi, da mediare e rivendicare, almeno sentimentalmente, nel momento dell'accettazione dell'« aureo Ottocento » dei « nuovi puristi ». Il credo romantico rincarava poi nell'isola la dissociazione politica e culturale dal continente, anticipata nel '700 a Palermo (sempre più 'accesa' sul fronte accademico), da cenacoli culturali il cui programma era una chiara opposizione all'italiano letterario. Tale il circolo dei « Pescatori Oretei », costituitosi con l'intento di « esporre in lingua natia, affin di illustrare, e mettere

---

[65] Fuori di Sicilia, lo stesso D'Azeglio parafrasava con goffaggine i cori manzoniani nelle affannose tirate oratorie del suo *Niccolò de' Lapi* (1841), come, ad es., nella roboante allocuzione di Lamberto agli « Italiani » mercenari pronti all'assalto di Firenze: « Dove s'ha a andare? In Italia! andiamo col nome di Dio!... Ma per Cristo! la terra dove siamo nati, dove sono sepolti i nostri padri, è roba rubata? E' roba del comune?... Iddio, che ad ogni popolo ha dato tanta terra che si potesse vivere e morire in pace... ove potesse seminare e mietere... ha egli detto: 'Questa sola sia di chi la vuole, di chi se la prende, sia di tutti, e vi possa raccogliere chi non vi ha arato?'». (M. D'Azeglio, *Niccolò de' Lapi, ovvero I Palleschi e i Piagnoni*, Firenze 1882, p. 376).

[66] E' il caso ricordato da Giovanni Visconti Venosta, venuto in Sicilia col fratello Emilio per sollecitare, a nome del Tenca, la collaborazione al « Crepuscolo », rifiutata dagli intellettuali isolani per timore di rappresaglie del governo borbonico (Cfr. G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, Firenze 1963², pp. 8-9).

in sesto, un Dialetto, che per vezzo, per abbondanza di voci, e per gravità non la cede a nessun'altra colta, e loquace nazione »[67]. L'iniziativa si concretava in una *Raccolta di rime siciliane,* corredata « a comodo degl'Italiani », di note illustrative, versione latina e di un *Saggio generale sopra la lingua siciliana,* che si risolveva in avvertenze di carattere fonetico, con ovvia identificazione di fonemi e grafemi[68].

Nonostante la sua esiguità e univoca pertinenza, il *Saggio* voleva comprovare addirittura su base biologica (« natural talento » ed « estro e vivezza » di origine climatica), le radici della lingua e della poesia siciliana, e riaffermare, con l'autorità di nomi (da Dante a Muratori) che scoraggiavano ogni « taccia di fanatismo », « che la volgar poesia nacque in Sicilia sotto gli auspici di Fiderigo Secondo, che allora presenzialmente la signoreggiava »[69].

Una restaurazione di matrice illuminista, della cultura « siciliana » di « Empedocle, Gorgia e Archimede », tentava il Turturici nella lettera al toscano Pignotti, pubblicata a Palermo nello stesso 1790 che vedeva la fondazione della sicilianista Accademia Nazionale[70]. Sancita, in uno spregiudicato attacco alle Tre Corone, la priorità dello « stile de' moderni » di contro al « balbettar toscano, sputar tondo, tonare a bomba e compassare i periodi » dei « magri parolai » e scrittori da museo, si auspicava infatti un sano ritorno allo « stile delle cose » proprio della migliore tradizione filosofica isolana[71].

L'antipurismo, che sottende velatamente un antidialettismo, insito nella proposta del Turturici, costituisce un'eccezione in un contesto incline al *répéchage* dialettale di stampo accademico, ma del tutto privo di una consapevolezza linguistica e culturale, che potesse funzionare da

---

[67] *Nuova scelta di rime siciliane,* Palermo 1770, p. 5. Per la temperie culturale accademico-sicilianista, relativamente alla produzione lessicografica bi- o tri-lingue (siciliano-italiana, o siciliano-italiano-latina), vedi A.G. Mocciaro, *Vocabolari siciliani manoscritti inediti,* in « La ricerca dialettale », 7 (1975), p. 423 e sgg.

[68] « Ciò che gl'Italiani scrivono con due *ll* i Siciliani lo scrivono con due *dd.* V.G. *cavallo, capello, palla*: *cavaddu, capiddu, badda* ». (Ivi, p. 5). Il *Saggio,* ma soprattutto le note a piè di pagina, costituiscono un repertorio fonologico lessicale e fraseologico che sarebbe proficuo esaminare con attenzione.

[69] Ivi, p. 6.

[70] C. Musumarra, op. cit., p. 117 n. 24.

[71] L'opuscolo del Turturici è stato ripubblicato da Natale Tedesco nel vol. *Fra il Sette e l'Ottocento in Sicilia,* Palermo 1969, p. 45 e sgg.

anello di congiunzione fra la tradizione sicilianista (prevalentemente lirica e retorica) e l'assunzione dell'italiano.

Causa prima e ovvia, la mancanza di una articolata produzione linguistica (prosa letteraria come burocratico-amministrativa), che accreditasse o mediasse il passaggio, come avveniva invece in Toscana, dove persisteva quella « vanagloria » della lingua che è stata individuata come « una costante e una dominante nella storia della regione » [72], e che ci viene testimoniata, per il momento qui illustrato, dal toscano-toscanista Rigoli:

> noi possiamo reputarci a buon diritto superiori in fatto di lingua all'altre provincie italiane, come eredi del patrimonio di quelli che a sì alto grado portarono il volgare idioma rendendolo atto ad ogni genere di prosa e di metro [73].

La solida tradizione storico linguistica, sorretta da una versatile produzione testuale, che segna intanto un'abissale differenza con l'inconsistente pretenziosità dialettale isolana, e determinerà poi la definitiva affermazione del sopradialetto, non impediva tuttavia intolleranze campanilistiche. Tipica l'impennata di quel Rosini, autore della *Monaca di Monza,* che, rinchiudendosi nel più altezzoso fiorentinismo, ripudiava ogni eventuale integrazione linguistica, suscitando l'immediata reazione del « Giornale Enciclopedico di Napoli », che professava un doveroso rispetto per la supremazia « de' toschi », ma si ribellava ad ogni tirannia. Allo stesso modo, altre riviste napoletane (« Ape Sebezia » e « Pontano ») si orientavano per la causa toscanista, contemperandovi un moderato perticarismo [74].

In Sicilia comunque, più che altrove, la ricezione del modello toscano avrebbe incontrato strenua resistenza, e la stessa nozione di italiano comune avrebbe subito distorsioni, al di là delle effettive e consapevoli intenzioni degli intellettuali. Con la pesante e atavica eredità federiciana doveva infatti fare i conti la coscienza linguistica dei letterati

---

[72] G. Nencioni, *Essenza del Toscano,* in *Studi fiorentini,* Conferenze raccolte a c. della Libera Cattedra di storia della civilità fiorentina, Firenze 1963, p. 370 (già in « La Rassegna della Letteratura italiana », LXII, 1958, pp. 3-21).

[73] M. Vitale, op. cit., p. 411.

[74] S. De Stefanis Ciccone, op. cit., p. 80, p. 262 e p. 264.

siciliani, nel momento in cui lasciavano la scuola e si avvicinavano al tempo della individuale esperienza di scrittura. Può darsi anzi che il primo mezzo, e il più pericoloso perché fondato e cresciuto sull'equivoca ricerca di un'antica parentela fra siciliano e toscano, antico e moderno, che avvalorasse la pretesa concomitanza di origine e la proclamata identità, venisse da lavori paremiografici come la *Fraseologia sicolo-toscana* del Castagnola (Catania, 1863), o da saggi « filologici » come quello *Del volgare italiano o de' canti popolari in Sicilia e in Toscana* del palermitano Vincenzo Di Giovanni (« Il Borghini », 1863).

Il Castagnola si assoggettava immediatamente al sopradialetto, perfino nell'intitolazione del proprio lessico, riproponendo altresì un punto cruciale della « questione »: agli amici che lo esortavano a sostituire il binomio *sicolo-toscana* con *sicolo-italiana*, rispondeva infatti con un netto rifiuto di salvare almeno la forma della sua opera, che nella sostanza è intrisa del toscanismo più stentato e « stenterello »:

> or se la toscana favella è quella che deve studiarsi; se fra tutti i dialetti che si parlano in Italia per lo comune intendimento, è stato preferito il toscano, e di questo si fa uso nello scrivere, io dovea attenermi alla rispondenza toscana, e così intitolare il mio lavoro [75].

La *Fraseologia* animava una polemica tra il « cavaliere » catanese e un filologo toscano forse pedante, ma senz'altro più competente: nella recensione apparsa anonima sul « Borghini », il Fanfani riconosceva al Castagnola « lungo studio » e « grande affetto » per la lingua italiana, ma individuava la lacuna metodologica di base di un lavoro, « la cui gran parte è toscanità », nel mancato approccio diretto con i parlanti nativi. Invitava pertanto i « non Toscani » a « non s'ingerire in quel tanto che c'è di familiare nella parlata toscana essendoci più tanto da giovarsi del rimanente per ingentilire e arricchire la lingua comune » (*B* 1863, p. 691), e segnalava forme vive e correnti da sostituirsi ai vieti corrispettivi toscani indicati dal lessicografo isolano.

Un po' in ritardo (*GS* 1865), giungeva l'« accigliata » risposta, che lascia estendere i rilievi del recensore dalle corrispondenze toscane se-

---

[75] M. Castagnola, *Fraseologia sicolo-toscana*, Catania 1863, p. 7 (ora ristampata a c. di P. Camilleri, Palermo 1979).

lezionate per la *Fraseologia* alle scelte linguistiche e stilistiche personali dell'autore:

> Porto fidanza e non mi appongo in fallo che l'esimio sig. Fanfani in leggendo il titolo del mio libro faceva pensiero trovare in tutto il suo contenuto il linguaggio toscano pretto e sputato per come va oggi per le bocche di quel popolo; però venuta meno la sua aspettazione e' me ne redarguisce. Che rimane per questa causa che han seguito le appuntature fattemi dall'egregio critico: « Questo non si dice dal popolo toscano » (*GS* 1865, p. 70).

Con prevedibile ritorsione di argomenti, il Castagnola accusava il Fanfani di ristrettezza per aver ridotto l'intento lessicografico, che trascendeva l'etichetta sopradialettale, e di contraddizione per aver parlato di « affetto » per la lingua italiana, scandalizzandosi poi per le frasi « non intese dal popolo toscano ».

Dichiarava poi, con metafora d'antiquariato e retorica modestia, di non voler « far come la mosca che tira il calcio ch'ella può », ma di volersi difendere da accuse mossegli « alla spiattellata », eludendole poi cavillosamente. Si appellava infatti al « chiaro ingegno bolognese Francesco Maria Zanotti », il quale aveva definito « toscana » la lingua degli scrittori « Italiani », ma di diversa provenienza idiomatica, e ricordava come « i Fiorentini stessi, ove si avvengano in parole o forme belle da qualunque provincia venute siano, non le rifiutano, anzi le ricevono volentieri, e adornandone i loro vocabolari, le fan parer fiorentine ».

Superficialità, faciloneria e anacronismo linguistico-culturale, già palesi nell'opera del Castagnola, riemergono nella citazione di un retore settecentesco e « cinquecentista mascherato » [76], e soprattutto nella risibile e meschina idea che il sopradialetto potesse assumere ruolo e dignità di lingua con l'arrotondare fonologicamente sintagmi pandialettali, o con l'inglobare nella lessicografia toscana fraseologie panregionali. Né l'assurda proposizione potrebbe dirsi attenuata, mi sembra, da un accenno al tentativo del Gherardini di trasferire sul piano compilativo la teoria dell'italiano « comune » e « illustre », mediante una piani-

---

[76] L'efficace espressione è del Torti (*Il Purismo nemico del gusto*, che rilevava appunto come « i Zanotti, gli Algarotti, i Bettinelli, i Denina, i Buonafede, i Roberti, i Napioni... scrivendo ai loro contemporanei consultarono faticosamente il frasario, e le forme di un altro secolo » (cfr. M. Vitale, op. cit., p. 536).

ficazione lessicografica improntata al più ampio criterio neologistico [77].

Circa l'inattualità dei riscontri, opportunamente contestata dal Fanfani, il Castagnola riconosceva di aver appreso la lingua « da' buoni autori, toscani e non toscani » e « non già di viva voce », ma si riparava dietro le fonti compulsate, Tramater e *Panlessico italiano* « ne' quali, com'è costume, si trovano traspiantati a chius'occhi tutti gli articoli de' vocabolari dell'Alberti, del Manuzzi o di altri lessici senza fargli passare dal burattello della purezza onde torne la mondiglia » (p. 71). La velata allusione al purismo neotoscanista del Fanfani, valida forse in senso più generale, risulta incongruente nel contesto polemico specifico, al pari dell'autogiustificazione per occasionali fraintendimenti semantici dovuti a modi di dire siciliani inediti o omonimi a sequenze toscane, che « più fiate » fecero « grattar la gnucca » al Castagnola.

Ammessa la necessità di attingere « la favella italiana » nella « terra in cui (...) ha il primo seggio », si rimarcava l'impossibilità per i non Toscani di distinguere « quali sono le frasi che si dicono solamente in Toscana, quali significazioni dà oggi quel popolo, e quelle che sono comuni a tutti gl'Italiani » (ivi, p. 71). Esaurite le disquisizioni teoriche, il Castagnola rispondeva « categoricamente » (cioè dettagliatamente), e « prendendone specchio », ai rilievi prettamente linguistici del Fanfani, di cui ricordiamo soltanto *Pestar l'acqua nel mortaio* dato come equivalente di *Abbajari a la luna,* che avrebbe originato, a quanto sembra, un consapevole disguido stilistico verghiano [78]. E' quasi superfluo ribadire, infine, il radicale antitoscanismo (e

---

[77] Il Gherardini, com'è noto, ammetteva l'immissione nel lessico di voci nuove attinte da lingue straniere o da dialetti italiani, purché fossero « ridotte cogli accenti e colle desinenze a fare una medesima consonanza co' vocaboli di quella lingua che da' puliti così dicitori come scrittori è formata per comune » (cfr. M. Vitale, op. cit., p. 420). Sulle fonti « italiane » dei lessicografi isolani, cfr. A.G. Mocciaro, art. cit., p. 428.

[78] Nei *Malavoglia* il modo di dire è finalizzato alla caratterizzazione di Don Franco, che « pestava l'acqua nel mortaio » nel tentativo di convincere 'Ntoni a « fare la rivoluzione ». L'implicazione metaforica, che viene a potenziare il significato usuale della frase proverbiale, dalla semplice denotazione di « far sforzi inutili e ripetuti » alla connotazione contestuale di « ripetere invano la stessa cosa », non è la sola apparente svista semantica del Verga (cfr. G. Alfieri, *Innesti fraseologici siciliani nei Malavoglia,* in « Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani », vol. XIV (1980), pp. 221-296). Per l'irradiazione morfosemantica di lessemi e locuzioni sopradialettali, e la relativa « falsificazione della realtà dialettale », cfr. A.G. Mocciaro, art. cit., p. 430.

antimanzonismo) soggiacente al formalistico movente dell'intitolazione e agli ambigui criteri compilativi della *Fraseologia sicolo-toscana.*

Altrettanta incertezza e ibridismo si riscontrano nel ricordato saggio del Di Giovanni che, con spericolata contaminazione di dialetto « siculo », sopradialetto e « volgare italico », veniva a rintracciare, collazionando testi poetici e paremiografici senza distinzione di data o localizzazione, la pretesa origine comune e la tradizione vitale e parallela di siciliano e toscano.

Il persecutivo problema della denominazione veniva risolto in termini estensivi, in una proposizione emblematica dell'« equanimità » dell'autore nei confronti delle due forze linguistiche:

> In Toscana ebbe sede il pulito ed illustre volgare, che finché fu delle plebi fu *italico,* poi *siciliano,* quando entrò in corte di Palermo, indi *toscano* quando toscani furono i migliori scrittori d'Italia; e ora *italiano,* perché è la lingua nobile e vincolo di tutta la nazione, non d'una provincia solamente (*B,* 1863, p. 110).

La tesi, singolare ma non esoterica, accusa la manifesta e non certo disinteressata riappropriazione del concetto di *koiné* « italica », fondata sul dinamismo latino-volgare, che avrebbe agevolato il trionfo del codice poetico-curiale siciliano, riaccolto in Toscana al crollo della dinastia sveva [79]. La dottrina del Perticari, da tempo familiare al classicismo provinciale, era recepita in Sicilia assai meglio di quel-

---

[79] L'autore si rifà a tempi remotissimi, nell'istituire un'analogia davvero singolare fra il periodo intorno all'anno 1000 e l'era prelatina: « Né solamente in Sicilia si trovava il volgare sulla bocca delle plebi, quando nelle scritture durava ancora il latino e il greco; ma, nelle altre parti d'Italia c'era eziandio quest'antico Italico, che per la sua maggiore conservazione nell'Isola si disse *Siculo* e siciliano, quasi ripetendo l'antica medesimezza tra *siculi* e *itali,* abitatori delle terre italiane, prima che il Lazio occupasse colle armi e colla lingua tutta Italia; e parlanti una lingua comune, restata col sangue nelle plebi, molto tempo innanzi che il latino fosse la lingua de' pubblici negozi » (V. Di Giovanni, art. cit., p. 110). Accanto alla manipolata derivazione perticariana, va rilevata l'approssimazione terminologica, nell'ingenuità con cui sono adoperati i suffissi degli epiteti geografici. Maggior competenza tecnica rivelava il toscanista Leoni, che paragonava il contesto italiano con la situazione ellenica: « i grammatici greci notarono l'istessa voce per *attica,* e per comune, in riguardo a due circostanze, cioè dalla nascita, *attica;* dall'*uso di tutti,* comune » (cfr. S. De Stefanis Ciccone, op. cit., p. 142, n. 1), così « Italiano si può bensì chiamare il *toscano,* perché gl'Italiani questo *comunemente* usano, ed è il solo che genericamente si conosca dagli stranieri » (ivi, p. 142).

la manzoniana, come si vede, almeno in certi ambienti, proprio al contrario di quanto avveniva in Toscana, dove, già nell'« Antologia » del 1823, il Leoni negava proprio gli inizi siciliani del nostro volgare. Il giudizio sancisce l'anacronismo e il campanilismo del Di Giovanni: mentre il pubblicista toscano opponeva i « suoni ottusi » del siciliano all'armonia del suo sopradialetto [80], il « filologo » palermitano ne pretendeva la « simiglianza e medesimezza » fonetica, in confronto a cui gli altri dialetti « sembravano appartenere ad altra lingua che non è l'italiano » (p. 107). Così sul piano testuale, canti popolari e proverbi, raffrontati con i criteri parafilologici sopraricordati e in ossequio al postulato purista riferito dal Vigo [81] che ne faceva i pilastri di ogni ordine linguistico, confermavano la concomitanza diacronica dei due volgari.

Trasportando sul piano sincronico la tesi perticariana, il Di Giovanni segnalava, dietro sollecitazione di un amico, e con diversa avventatezza e fortuna, possibili rapporti e supporti tra siciliano e toscano nella realtà postunitaria, concludendo che « dal dialetto o meglio volgare, che primo tornò in vita l'antica favella, questa può ricevere sempre e più che da altri, freschezza di vita e ricchezza di voci e di modi, quando da ignobili son fatti culti e illustri per opera di eccellenti scrittori » (p. 486).

Se a prima vista la sublimazione letteraria dei vernacoli, che « rinverdiscono la lingua per la vita che in essi mettono le plebi », sembra venata di attualità (si pensi al Gherardini o al Tenca), in realtà non si discosta dalla qualità delle posizioni arretrate e inconsistenti fin qui esaminate.

Alle difficoltà di ordine pragmatico per l'acquisizione del toscano, ricavata da testi sorpassati o repertori desueti come quelli compulsati pur diligentemente dal Castagnola, si aggiungevano dunque impedimenti di ordine pseudoteorico all'assunzione della norma linguistica sopradialettale, attestati dalla sciatteria speculativa del Di Giovanni.

---

[80] Ivi, p. 145 e p. 273. Meno imparziale il giudizio di un recensore romano dell'*Amor patrio di Dante*, che rivendicava la priorità della pronuncia romana, « erede » e custode della latina, riconoscendo alla Toscana la preminenza linguistica impedita a Roma dal boicottaggio papale.

[81] L. Vigo, Prefazione alla *Raccolta amplissima di canti popolari*, Bologna 1974 (ristampa anast. dell'ed. di Catania, 1870-74).

I risultati si vedranno nella produzione narrativa, come emerge dall'osservazione di un recensore purista dei *Carbonari della montagna:* « la Sicilia, sebbene sia stata la culla della lingua italiana, che poscia ebbe il suo perfezionamento nella Toscana, pure è indietro alle altre provincie per la purità del linguaggio e l'eleganza del dire » [82].

Un insospettato trasferimento della questione della lingua siciliana sul piano storico-politico viene dal Vigo: nella sua coscienza culturale di isolano infatti, il dialetto nativo era avvertito come una (o *la?*) lingua, fino al 1850; in seguito però ai rovesci del '48 e al fallito tentativo di « legarci alla penisola » (rifiuto di Alberto Amedeo di Savoia del titolo di Re di Sicilia), e soprattutto alla sopravvenuta Unità (moti del '60 e abdicazione « volontaria » della « insulare autonomia »), « le considerazioni di stato cessero alle filologiche, ed io primo chiamai dialetto quel volgare che nel 1300 avea dato nome all'Italico » [83].

Nonostante l'apparente apertura al destino unitario il pregiudizio federiciano sarebbe stato duro a morire, e poche sarebbero state le apostasie al credo linguistico dominante nell'Isola, almeno negli ambienti più retrivi. Si pensi che ancora nel 1914 un professore agrigentino poteva ritenere il siciliano « non solo quasi affiliato al ceppo latino col toscano », ma addirittura « la lingua nazionale » nata in Sicilia e poi trasferitasi in Toscana « per miglior sorte di quel pacifico stato » [84]. I « filologi » isolani, dal Fulci al Di Giovanni, mostrano in effetti di contrabbandare, sotto il velame teorico della permanente e innegabile storicità, i termini ideologici di uno sciovinismo linguistico fondato sulla mitizzazione del siciliano, elaborata attraverso la concrezione di luoghi comuni, senza la minima conoscenza della realtà testuale della Scuola Siciliana né delle vicende storico-linguistiche iso-

---

[82] Cfr. Pagano, citato da F. De Roberto, *Casa Verga* cit., p. 113.

[83] L. Vigo in M. Fresta, *Studio critico della Raccolta amplissima,* Acireale 1919, p. 26.

[84] Cfr. A. Lipari, *Motti e proverbi siciliani,* Girgenti, 1914, p. 4. Così veniva tracciata la storia della « lingua » siciliana: « Questo *dialetto,* dico, malgrado una lieve alterazione morfologica, per le varie successive dominazioni dell'Arabo, del Francese e dello Spagnuolo esso radicalmente sia riconosciuto quel che fu il primo volgare latino —; il quale, parlato allora dal popolo nostro, ed usato anche come esercizio intellettuale dell'Accademia Regia dello Svevo di Palermo, si svolse poi meglio — per miglior sorte di quel pacifico Stato, in quel di Toscana; ed è divenuto ora *lingua nazionale* » (ivi, p. 4).

lane; così il toscano dei manzonisti isolani sarebbe stato un mito, costruito su basi teoriche e testuali altrettanto precarie.

L'ambiente, tuttavia, non era così immobile e impermeabile a suggestioni valide e alternative, come dimostra la pubblicazione di uno scritto del piemontese Giuseppe Torelli, che apre uno spiraglio di sano manzonismo. Sull'*Alba*, strenna catanese per l'anno 1845, appariva infatti il breve ma succoso articolo dal titolo *Quattro parole sulla dignità della lingua italiana.* In un deciso attacco ai puristi, che costruivano i loro periodi « con una accuratezza e simmetria da disgradarne le canne di organo », il Torelli, in chiave che oggi diremmo « sociolinguistica », si chiedeva se Adamo nel dichiararsi ad Eva, o « noialtri » nel « dichiarare ad una donna che non possiamo più viver senza di lei, cominciamo forse con un *conciossiaché?* ». O ancora, quanti « cercano dei denari in prestito, stanno forse lì a pensare se debbono adoperare l'infinito o il *che* col congiuntivo? » (p. 192). Con decisiva virata manzoniana, avvertiva poi che senza « sciorinare » errori « sotto l'usbergo della forza de' concetti », ma anche « senza ledere la grammatica si deve (e si può) scrivere conformemente al conversare ». Con questo solo mezzo si raggiungerà « l'affetto, l'evidenza, e la verità » di lingua reperibili « nei *Promessi Sposi* e non nelle novelle di Antonio Cesari », e l'immortalità di quanti hanno espresso « idee » senza « misurare le parole col compasso ». In primo luogo Manzoni, la cui lingua « si dice, si scrive, si assicura » mancare di purezza; Grossi ritenuto « promotore degli idiotismi », Vico cui si contestano « difetti di lingua », Romagnosi del quale si censura una men che scrupolosa grammatica ». Senza tuttavia eleggersi a « campione delle sgrammaticature », paventando anche la relativa pioggia di incombenze (mallevadoria di testi letterari, e commissione di scritti critici e « panegirici teatrali »), il Torelli si augurava che, mettendo a frutto « i cinque talenti legatici dalla *Divina Commedia* dal *Giorno*, e dai *Sepolcri* » (e, sottinteso, investiti produttivamente dal Manzoni), si scrivesse in Italia come quei (purtroppo) pochi « che hanno il cuore pieno, e questa piena la versino in belle pagine », e non come i « tremendamente » tanti che « non parlano se non di parole ». E concludeva senz'altro, in risposta al quesito di fondo del suo articolo, che:

> la vera dignità della lingua italiana è appunto nel non costringerla, scavezzarla, stirarla; è appunto nel lasciarla scorrere ora lenta e mae-

stosa, ora concitata e furente, ma sempre naturale, sempre fedel ancella dei pensieri (p. 195).

E' una chiarezza di idee e posizioni che compensa in larga parte l'obnubilamento teorico-pratico dei « filologi » isolani, e rivela una virtuale apertura mentale, rispetto alla chiusura degli elementi più retrivi e boriosi della tradizione isolana, fermi al punto opposto della teoria manzoniana. Al di sotto o addirittura attorno a questi vertici isolati correva la viva produzione letteraria attuale e di consumo, aliena da contraddittorie elucubrazioni e attenta all'elaborazione linguistica continentale e di prestigio, anche se, in certi casi, aulica e libresca.

Il liberalismo linguistico-stilistico del Torelli, inoltre, presenta una vaga ma non irreale analogia con esponenti « diversi » dell'intellettualità siciliana, come quell'Antonino Abate, maestro del Verga, affatto restio a farsi « campione delle sgrammaticature », ma capace di inculcare al suo allievo, se non una sicura opzionalità linguistica, almeno una creatività espressiva e un indipendentismo tecnico inestinguibili. Risultati non certo mediocri, se raffrontati al piatto conformismo ideologico di cui si è avuta cognizione in sede di polemica, e di cui si avrà conferma nella esecuzione e nella realtà linguistica.

2. Le polemiche pedagogiche nei loro specifici risvolti linguistici appaiono meno nutrite rispetto a quelle linguistiche, almeno a giudicare dai documenti, e pertanto il più delle volte desumibili direttamente dal testo dei trattati scolastici piuttosto che da ridondanti o ambigue enunciazioni teoriche.

Relativamente al periodo 1820-40, il dibattito verte sul primato pedagogico del latino o dell'italiano, sostenuto rispettivamente da classicisti e puristi. Ancora nel 1824, il D'Angelo Palumbo, nel citato saggio *Intorno allo stato della lingua italiana in Sicilia*, attribuiva il decadimento linguistico, « tacitianamente », associato alle « rivoluzioni » cui l'isola era stata soggetta dal Rinascimento in poi, proprio al fatto che a scuola si solesse « argomentare, scrivere, ripetere esercitazioni di memoria », in latino. E lamentava gli « errori » e « disordini » del nascente insegnamento dell'italiano, in seguito all'« infievolimento » di quella « assoluta dominazione » (*GS*, 1824). Così il

Fulci, nel rivendicare la priorità per i siciliani di studiare la « propria favella », « in tutte le parti dell'orazione » e nelle « leggi filologiche della sintassi », ne raccomandava l'apprendimento sui « buoni autori » del Trecento. Va segnalata la coincidenza con le posizioni del Giordani, che consigliava lo studio del latino (da intraprendersi non prima del diciottesimo anno di età) a chi « fosse inchinato agli studi classici » [85].

Sul versante romantico si avversava l'educazione pedante, che rallentava il progresso del metodo lancasteriano, come del resto sottolineavano il Pellico e il Visconti nel « Conciliatore », e il Guerrazzi nelle « note autobiografiche » [86].

Nello stesso senso si esprimeva il Cavallaro, rivale dell'Abate, in una famosa polemica i cui effetti didattici risentiva il giovane Verga, ma che è arduo ricostruire nella pienezza dei suoi termini per mancanza di attestazioni che non siano proposizioni occasionali e individualistiche.

Nei suoi cenni su *Le scuole in Catania*, pubblicati nel 1854, il toscanista Cavallaro esaltava il « moderantismo razionale » che aveva ricomposto in una « media proporzionale » il dissidio classicismo-romanticismo, con produttivi riflessi in ambito didattico, quali il ripudio del « pedantismo » e del « regolismo grammaticale », e la rivalutazione della « nostra dolcissima favella » nei confronti della « lingua del Lazio »:

> non potendo negarsi esser la lingua materna, quella per appunto in cui siamo obbligati di esprimere i nostri bisogni, gli oggetti che ci circondano, le relazioni d'una persona ad un'altra, a dir pieno le esigenze della società in che viviamo, è necessaria illazione che la debb'essere studiata indubitabilmente a preferenza di ogni altra; e i giovanetti se ne vadano instruendo per tempo e ne piglino affezione (p. 5).

Se il Cavallaro superava l'ottica classicista nel privilegiato insegnamento di lingua, storia e geografia moderne, di fronte al « sonoro rimbombo del *Magister dixit* » e al « labirinto della mitologia », il suo programma retorico-grammaticale rivela un inequivocabile neopurismo: assegnare un componimento al giorno, con relative osserva-

---

[85] G. Forlini, art. cit., p. 718 e S. Timpanaro, op. cit., p. 55.
[86] F.D. Guerrazzi, *Note autobiografiche*, a c. di R. Guastalla, Firenze 1899.

zioni di « ragion filologica », e « cotidiana lettura di qualche buon prosatore toscano » (p. 6); seguire l'uso, evitando le « brutte innovazioni dell'abuso »; « translatare in italiano » lessico e fraseologia del « comun volgare », e perseguire lo « scrivere corretto e con gusto » mediante spiegazione « ragionata e progressiva » delle regole. In tal modo, « sposando i precetti alla pratica », gli alunni sarebbero stati in grado di utilizzare la lingua italiana in tutta la « varietà e soavità » dei suoi colori, senza rinnegare il latino, fondamento delle speculazioni logico-filosofiche, e lingua apprezzata e praticata da « tutti i migliori scrittori d'Italia », da Dante al Manzoni. La spregiudicata citazione dell'autore dei *Promessi Sposi* non lascia illusioni sul toscanismo del Cavallaro, esplicato in una scrittura « stenterella » e fondato su grammatici puristi e retori classicisti.

La posizione contraria dell'Abate è documentata da uno scritto autobiografico, e in misura maggiore da un libello politico-didattico: in una sorta di memoriale contro *La Camerilla in Catania* (Catania, 1868), lungi dal tracciare un disegno chiaro delle proprie idee circa la lingua, il maestro di Verga si lasciava andare a risentite invettive contro i pedanti, membri di una setta « assai più pestifera e potente di quella dei Gesuiti » (p. 5). Usurpandogli la cattedra di lingua italiana al Collegio Cutelli, coloro lo avrebbero ridotto nello stato di quei « milioni d'infelici » che solevano inabissare « nell'angoscia del disinganno e nella disperazione dell'indigenza » (p. 5). Parimenti, il secondo punto della polemica anticlassicista del Cavallaro, si risolveva nell'uterina protesta dell'Abate, eletto assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Catania ma emarginato dall'insegnamento pubblico, contro i repressivi programmi ministeriali del Regno savoiardo. In particolare, si rimarcava la maggior elasticità della politica scolastica dei Borboni, i cui programmi, vecchi « quanto le mummie di un museo », si limitavano a imporre lo studio della « lingua del Lazio », utile « chiave di molte scienze giuridiche e mediche ».

Ben più indicative, in simile allusiva e frammentaria silloge delle tesi linguistiche abatiane, risultano allora enunciazioni contro la « stolida idea di dichiarare la Sicilia indipendente dal resto dell'Italia » e « contro la balorda idea di cangiare un monarca con un altro » (p. 8). Nonostante l'apparente coincidenza con analoghe professioni politico-linguistiche del Vigo, sembrerebbe di potervi leggere un'indiretta con-

ferma di quell'antimunicipalismo linguistico e culturale, che starebbe alla base della pertinace e notoria antidialettalità verghiana.

Con motivazioni ideologiche più sottili, l'Abate si esprimeva circa un *Disegno per riformare le scuole elementari in Catania* (Catania, 1868) di tale De Felice, che prevedeva per i futuri insegnanti difficili temi di linguistica, filologia e perfino filosofia del linguaggio. Accanto ad articoli di natura speculativa, con richiami palesi al nesso lingua-cultura postulato da Humboldt [87], se ne trovano parecchi riassuntivi della problematica finora emersa nella presente ricerca, dal perticarismo al sicilianismo, alla pedanteria, all'« eticità » linguistica [88]. Nella sua iconoclastica ribellione ad ogni norma, l'Abate si pronunciava contro l'imbrigliamento filologico degli insegnanti, rifacendosi ad un *topos* ideologico dell'epoca, secondo il quale « Non può essere filologo colui, il quale della filologia, di questa bellissima chiave di tutte le scienze, cerca foggiare pastoje per l'intelletto dei maestri, delle maestre elementari e dell'infanzia dei due sessi ». E rivendicava la funzione socio-culturale della scienza che « appresta le note che compongono l'incomparabile armonia del nostro dolcissimo idioma », e, svelando il Vero, il Bello e il Buono, e dirozzando l'indole « selvaggia », produce « la cortese natura di cittadino » e crea l'« eroe nazionale », ed infine rafforza, « con le occulte movenze del pensiero, i vincoli di quell'amore fraterno che porta nel grembo la palingenesi dei popoli » [89].

Nelle roboanti parole dell'Abate non si legge una replica motivata alla proposta del De Felice, attinente, nell'effettiva severità concorsuale, alla carente situazione linguistico-pedagogica, né emerge una definizione del maestro di Verga sostituibile a quelle già note (« fantasioso » per il De Roberto, « per nulla cruschevole e grammatiche-

---

[87] « Perché il progresso delle lingue siegue sempre quello della civiltà dei popoli — art. 4; Si pruovi che le lingue sono veicoli per cui si trasfonde in chi le apprende lo spirito delle nazioni cui appartengono — art. 11 ».

[88] « Se sia veramente un paradosso quello di Dante, che la lingua italiana trovasi sparsa in ciascuna parte della Penisola e non ha sede fissa in alcun luogo. — Perché la corte di Federico II lo Svevo sia considerata come la culla dell'italiana favella — Se la lingua italiana sia nata dalla corruzione della latina e sia un dialetto del Lazio proprio de' Sicoli che lo traspiantarono in Sicilia — Coltura della tendenza sociale per mezzo dell'insegnamento grammaticale (vedi *Disegno*, pp. 6-7).

[89] *Osservazioni di A. Abate al nuovo disegno per riformare le scuole elementari nella città di Catania del prof. F. De Felice*, Catania 1870, p. 42.

vole » per il Russo) [90]. Maggior vantaggio si trarrà dall'esame della sua scrittura narrativa, da cui si deduce un antidialettismo (siciliano e toscano), incapace tuttavia di soluzioni alternative.

Lo stesso vale per il Verga e il Niceforo, la cui polemica, sopravvissuta nella nota testimonianza « orale » del De Roberto, non ci è tramandata da fonti scritte, almeno allo stato attuale della ricerca. Nella totale assenza di scritti teorici verghiani, compensata tuttavia dalla pertinace avversione ad ogni settarismo linguistico, basta sottolineare la definitiva scelta di scrivere in lingua italiana, notevolissima in tempi di separatismo e felibrismo nascente (*Mireio* di Mistral, al quale tra l'altro sarà fatto omaggio dei *Carbonari,* è appunto del 1850).

I *Pensieri sulla vera missione del letterato* di Niccolò Niceforo, romanticamente intesi a « contribuire all'educazione del popolo » [91], risultano per il momento irreperibili; per un qualche orientamento ci si può riferire ad un discorso su *L'arte e la critica a proposito di Mario Rapisardi* (Catania, 1871), in cui si ribadisce l'inutilità della critica « filologica, creatrice di un'arte da stufa », di fronte alla solida prospettiva estetica che « la perfezione della creazione artistica risiede nell'esatto contemperamento dell'espressione e del contenuto ». Così, in sede didattica, superati gli angusti precetti del « bello scrivere », si devolverà la retorica alla profonda relazione tra stile e concetti. Su questo punto non dovevano esserci dissensi con il giovane Verga che contestava apertamente il palese e fanatico toscanismo dell'amico.

2.1. Sul piano pragmatico, l'educazione linguistica si articolava su due fronti: insegnamento della grammatica e insegnamento dello stile, basato sulla retorica. Ma un vero e proprio dibattito concreto si registra solo dopo il 1840, mentre nel periodo precedente si disputa sul sostrato logico-ideologico dei testi grammaticali. E' quanto si ricava, ad esempio, dalla recensione di A. De Luca ai *Principi del discorso accomodati al linguaggio italiano del Giamboni* (Pisa, 1830), di cui si apprezzava proprio l'impianto filosofico, espletato « in sottili distin-

---

[90] Cfr. F. De Roberto, *Casa Verga,* cit., p. 110 e L. Russo, *Giovanni Verga,* Bari, 1974[8], p. 131.
[91] C. Musumarra, op. cit., p. 185.

zioni logiche, finché si perviene alle due ultime facoltà dell'anima, la memoria e la coscienza » (*GS*, 1831, pp. 82-89). Così in una tardiva recensione al *Corso teorico-pratico di Grammatica italiana e latina* del Sac. Ferdinando Cavalcanti (Catania 1836), si segnalava l'ordine « semplicissimo » nell'esposizione di regole, « precise, chiare e distinte » e la « tenuità » di un'opera atta « alla tenerissima forza del concepire dei fanciulli, per cui è destinata » e « molto acconcia a metterli in istrada all'apprendimento della lingua » (*GS*, 1856, p. 246). Così, sul piano pratico, il classicista Lanza di Scordia raccomandava senz'altro le regole di Aristotele e Quintiliano, chiosate ed ampliate dai « filologi » più avveduti, e da accogliersi come leggi, e non « catene », volte a « proteggere » e guidare gli intelletti nel tempio della bellezza immortale (*S*, cit., p. 100).

L'atteggiamento retrivo dei « grammatici » isolani rispecchia del resto la realtà continentale del momento, se nello « Spettatore Italiano » si auspicava la compilazione di « una grammatica filosofica della nostra lingua » atta a rettificare gli errori del volgo e dei pedanti stessi, realizzata poi dal Romani « con principi ontologici e scientifici » [92].

Un « trattato di logica » « ad uso di Giovan Carmelo Verga e di Mauro » componeva nel 1856, benché in forma privata, lo stesso Abate [93].

Quanto infine al purismo, una testimonianza degli ideali didattici del movimento viene dal citato giornale messinese « L'Innominato »: in un *Discorso sulla necessità di studiare la lingua italiana e la latina* si raccomandava oltreché di « schivare le maniere degli esteri » e di attenersi ai buoni autori, di coltivare l'aspetto metalinguistico del « materno linguaggio », in tutte le sue proprietà che « non si presentano da loro medesime senza di averle con molte considerazioni avvertite » e di badare al « modo di collegare » le parole che « forma il pregio più grande dello scrivere » (*I*, n. 34 del 30 nov. 1836).

---

[92] « Spettatore Italiano » 1817, in S. De Stefanis Ciccone, op. cit., p. 257.

[93] Il trattatello, assente dal Fondo Verga oggi custodito nella Biblioteca Universitaria di Catania, risulta tuttavia microfilmato tra i manoscritti verghiani a suo tempo riprodotti dall'editore Mondadori (fotogrammi 657-693), secondo l'indice fornito con molta liberalità alla « Fondazione Verga ».

Un chiaro esempio di *curriculum* scolastico di quella generazione si trova nella biografia del giurista catanese V. Gagliani:

> Perlocché Vincenzo apprese da Antonio Di Giacomo la lingua di Dante e di Petrarca e quella di Marone e di Tullio, l'oratoria e la poetica dal can. Domenico Strano rinomato nell'amena letteratura, la lingua greca da Gian Grisostomo Messina che ad istruirne gli allievi del Collegio Cutelliano si era da Roma fatto venire a Catania; e per liberarlo degli arzigogoli delle scuole lo stesso genitore tolse a suo carico l'indirizzarlo nelle regole del retto ragionare (*GG*, 1834, p. 41).

Il risultato di simile processo pedagogico soddisfaceva senz'altro i recensori puristi delle opere del Gagliani, di fronte al « neologismo » dilagante, ma qualcuno avvertiva una profonda crisi linguistica, nel denunciare gli errori « pervenuti in estremo di laidezza e di sconcio », come chiaro segno di « aver fallata la via »[94]; per tirarsi fuori dal pantano linguistico, l'unica via sembrava quella di aderire al purismo, vecchio o nuovo che fosse, in particolare per produttori e fruitori del messaggio grammaticale.

2.2. L'intolleranza dell'Abate per ogni normativa morfosintattica, tramandataci dal De Roberto nel ritratto del « maestro del Verga », non autorizza comunque l'ipotesi che nella sua « rinomata » scuola si facesse a meno di testi grammaticali, mentre è certo che doveva mancare un deciso orientamento normativo. In ogni modo il Verga poteva contare sul vicino esempio dello « zio prete » autore di trattati di retorica e grammatica italiana e latina[95]; e non è secondario che i suoi scaffali rigurgitassero di trattati e manuali normativi, anche di ispirazione diversa. Nell'evidente impossibilità di stabilire con esattezza su quali testi si sia formata la competenza grammaticale del Verga, sarà giocoforza attenersi alle notizie dei contemporanei, in particolare del Cavallaro, che, tra i testi « atti a satollar bellamente i tenerelli cultori delle belle lettere », segnalava appunto il Puoti e il Fulci. Le *Regole* del maestro del De Sanctis, oltre a figurare nel catalogo della biblioteca verghiana, sembrano aver lasciato tracce pur lievi nella lingua dei

---

[94] V. Ricciardi, *Dissertazione sulla lingua italiana*, in *GS*, 1835, p. 261.
[95] F. De Roberto, op. cit., pp. 114-116, e p. 110.

Carbonari, e in ogni modo dovevano risultare meno ostiche all'unitarismo linguistico abatiano rispetto alla *Glottopedia italo-sicula* del Fulci, intrisa di sicilianismo latente. Vale comunque la pena di scorrerla, se non altro come primo tentativo di didattica linguistica aderente al contesto ideologico-culturale, e, in negativo, come specchio di una pedanteria perpetrata nella scuola concorrente a quella frequentata dal nostro autore.

Il Trabalza citava senz'altro la *Glottopedia*, « notevole per l'opinione tacita dell'Autore che il siciliano ben ripulito possa coincidere con la lingua letteraria, ma più importante per le tracce che la grammatica filosofica anche in questo campo ha lasciato ». Il giudizio, evidentemente improntato all'ottica soggiacente alla *Storia della grammatica italiana*, a ragione contestata dai contemporanei [96], sancisce il rilievo di un'opera che meriterebbe di essere riscoperta, e mantiene un fondo di verità. Come s'è appena visto infatti, ideologie logico-grammaticali come quelle del Tracy e del Marsais erano penetrate nell'isola, e lo stesso Fulci vi faceva riferimento nella citata prolusione, quando raccomandava la mediazione dialettale per l'apprendimento della norma linguistica (*GS*, 1823, cit.). E sarà il criterio raccomandato dal Cesari e da lui stesso praticato nell'insegnamento di apprendere « naturalmente con gli schemi » del dialetto nativo « le parti dell'orazione italiana ». Reclamizzata dal premio della Crusca, la proposta dell'abate veronese avrebbe avuto vasta risonanza nei diversi contesti regionali, inaugurando il filone delle grammatiche puriste in cui s'inserisce, come segnala lo stesso Trabalza, la « Glottopedia italo-sicula o grammatica italiana dialettica in cui confrontasi il dialetto siciliano con la lingua italiana in ciò che disconvengono, a buon indirizzo de' giovani siciliani per evitare i sicilianismi grammaticali, ridotta in tavole sinottiche corrispondenti ad ogni trattato ». Pubblicata nel 1836, l'opera del Fulci veniva salutata come la prima, e attesa, « grammatica che fosse poggiata sul classicismo, che additasse i francesismi da evitare, e trattasse le materie come un ordine filosofico, senza che vi si scoprisse il filosofo » (*GS*, 1837). La recensione, sostituita dall'autore alla sua stessa prefazione nella ristampa

---

[96] C. Trabalza, *Storia della grammatica italiana*, Bologna, 1911, p. 496, e *Il concetto della grammatica*, a c. di B. Croce, Firenze, 1912.

del 1855, se conferma l'impressione del Trabalza, sul sostrato « logico » della *Glottopedia*, ne ribadisce ulteriormente l'impianto puristico, nella visione della grammatica come la « panacea di sicura efficacia per il retto esercizio dello scrivere e del parlare, del comporre e dell'intendere gli scrittori »[97]. Mentre infatti si elogiavano nuovi « assunti » del manuale (motivazione allo studio della lingua sulla base del dialetto, impianto stilistico della sintassi, sinotticismo e trasferibilità del metodo contrastivo per una eventuale grammatica solo siciliana o latina, o italiana), e chiarezza espositiva, il pregio fondamentale era visto nel fondare le regole « sulle locuzioni de' classici, ma secondo l'uso più frequente » accertato in base a « migliaia di esempi ».

L'impianto è elementare: prima sezione, o *merologia*, dedicata all'« analisi a parole, ossia analisi degli elementi della proposizione »; seconda sezione o sintassi, che « esamina le parole prese in un corpo » (*Glottopedia*, p. 1). Convinto che una « lingua ignota » dovesse studiarsi partendo da una nota, il Fulci, nella sua « grammatica di paragone », taceva « ove il nostro dialetto è conforme alla lingua italiana », e avvertiva « ov'egli se ne discosta », al fine di « non *sicelizzare* », secondo un principio affatto abnorme che informerà la lessicografia successiva (si pensi alle *Voci dissimili* del Traina).

Declinazioni e coniugazioni venivano svolte in parallelo tra lingua e dialetto, segnalando ad es. la mancanza del 4° caso in sintagmi del tipo *Chiamu a Pietru*, marcati in italiano dall'accusativo; la sintassi si basava su norme ed esercizi di costruzione.

Se, come s'è detto, la *Glottopedia* non può considerarsi fonte dell'apprendimento grammaticale del Verga, forse alla scuola di eloquenza del Torrisi, frequentata per supplire alle carenze di lingua e letteratura latina dell'insegnamento abatiano[98], Giovannino potrebbe

---

[97] C. Trabalza, op. cit., p. 494 e 496.

[98] E' interessante la testimonianza del Rapisardi, condiscepolo di Giovannino Verga alla scuola del Torrisi, sull'insegnamento retorico ricevuto: « Bastava esporre più o meno diffusamente le regole del bello scrivere, annoverare con più o meno di scrupolo le figure così dette di parola e di pensiero, leggere e commentare Petrarca (...) invocar l'aiuto del padre Segneri o del padre Bartoli, masticar qualche verso latino di Orazio a foggia d'*agnusdei*, e impartire infine la santa benedizione a solenne remissione dei peccati di pensiero e di parola, che gli scolari avean potuto commettere fra una tentennata di capo ed un solenne sbadiglio »; vedi N. Niceforo, *L'arte e la critica a proposito di Mario Rapisardi*, Catania, 1871, pp. 15-16.

avere studiato sul trattato *Dell'elocuzione* di Paolo Costa. Pubblicato nel 1817, e giudicato « mediocre » dal Giordani [99], il manuale di stilistica raccomandato dal Cavallaro e posseduto dal Verga, intendeva riparare all'incertezza dilagante « di quest'arte difficilissima del favellare ». In realtà poi regole e precetti si fondavano nientemeno che sul Piccolomini e altri retori del Cinquecento, affrontando, oltre alle figure retoriche, i canoni del « bello scrivere » (urbanità, varietà, armonia, semplice e imitativa), e concludendo con la collocazione delle parole, « mediante la quale si rende efficace l'elocuzione ». Particolarmente rilevante, una nota semantica sulla oculata cernita dei sinonimi (« vocaboli di una medesima significazione, o quelli che rappresentando le stesse idee principali, differiscono in qualche accessoria, come *fine* e *finimento; abbadìa* e *badìa; consenso* e *consentimento* ecc., o nella formazione de' tempi e de' participi come *visto* e *veduto; parso* e *paruto* »). La trascrizione di liste sinonimiche era uno degli esercizi favoriti dall'Abate, stimolando, a quanto sembra, la consultazione del Tommaseo per *Amore e Patria* e *I Carbonari*, che segna anche l'inizio di una pratica lessicografica non più smessa dal Verga. Nel determinare un calmiere stilistico pur con i criteri anacronistici contestati giustamente, come si ricorderà, dal Torelli, il Costa si riprometteva di intervenire sul deperito corpo linguistico italiano, restaurando quelle « leggi che la volontà de' primi favellatori e l'uso di color, che vennero dopo, hanno imposto » contro la scrittura « plebea » e l'arbitrio che « guida entro l'idioma nativo parole e forme forastiere, e il guasta sì, che non gli lascia di suo se non la sola terminazione delle voci ».

Forse la sregolata esperienza linguistica del primo Verga va cercata, oltreché nei moti abatiani, nella « morbida » teoria di linguisti come il Costa, incarnati nella pratica didattica catanese da insegnanti propensi a mescidare vecchio e nuovo purismo, sbandierando una toscanità cronologicamente indiscriminata e di seconda o addirittura di terza mano.

2.3. Anche nel secondo ventennio previsto dalla presente analisi (1840-60), la prassi didattica non sembra discostarsi dal modello purista,

---

[99] Cfr. G. Forlini, art. cit., p. 790. Il Giordani riteneva il Costa autore di labile personalità, « non immune da contagio romantico ».

nonostante la presenza di pedagogisti « illuminati », come Diego Costarelli e Santi Giuffrida, autori rispettivamente di un *Progetto di istruzione elementare* (Catania, 1841) e di *Memorie e documenti di un educatore* (Catania, 1874). Entrambi i trattatelli pedagogici, seppur dislocati in momenti storico-politici diversi, testimoniano una realtà uniforme; il secondo, in particolare, è interessante, attestando il protrarsi di problemi e difficoltà in epoca postunitaria.

Il *Progetto* del Costarelli, corredato da avveduti avvertimenti « alle madri di famiglia », affrontava in ambito diacronico metodi pedagogici per singole discipline. L'educazione linguistica, in particolare, si incentrava sull'insegnamento della lingua prima, seguito da quello della « grammatica » (latina, naturalmente) e delle lingue estere. Si raccomandava di curare, in prospettiva notevolmente avanzata, i rapporti tra gli elementi nella frase, e delle frasi nel periodo, il che, con relative batterie di esercizi (di sostituzione ed espansione) avrebbe messo i « ragazzi » (non più « garzoncelli » come nei manuali puristici), in condizione di fare a meno della grammatica.

La dichiarata deprecazione dei metodi in uso nelle scuole del tempo, lungi dall'estinguersi in denuncia sterile e lamentosa, si risolveva costruttivamente nella lucida analisi del contesto didattico, e nella relativa proposta di una riforma dell'insegnamento linguistico. Innanzitutto la pedanteria grammaticale, improduttiva anche dal punto di vista socioeconomico [100], andava superata in un corretto e dinamico rapporto comunicativo con gli allievi, basato sull'uso più ampio possibile di « parole italiane », o, laddove venisse meno la chiarezza, sull'eventuale ricorso al « nostro dialetto » che « poco dalla lingua d'Italia si discosta » (p. 78). L'apparente coincidenza con le vedute del Fulci, in cui il sicilianismo si innestava alla rivalutazione pedagogica del dialetto, di ispirazione cesariana, risulta immediatamente smentita dalla denuncia del pregiudizio (« derivato non so se da orgoglio più che da ignoranza »), per cui chiunque osasse importare « usi civili e favella gentile » dalle « colte contrade », veniva « deriso e mo-

---

[100] « La gramatica (dico delle gramatiche che son venute nelle mie mani) è un libro, che dopo di aver tormentato inutilmente la memoria, nonché l'intelletto dei ragazzi, per cinque o sei anni, resta ignorato e lacero, senza che da esso sia tratto alcun pro: e le tenerelle menti stanche cercano un sollievo in un lavoro qualunque, sia pure scabroso e duro » (pp. 77-78).

strato a dito », soprattutto nell'ambiente didattico: in collegi, scuole pubbliche e private, « corsi di educazione » infatti, dilagava, nel pertinace boicottaggio del toscano, « il siciliano più stucchevole » (p. 79).

Nello stesso ordine di intenti e proposte, l'insegnamento della retorica avrebbe dovuto basarsi, anziché su « principi ed autori da imitare » o esporre « filo per filo », sul naturale potenziamento delle abilità stilistiche degli scolari, esercitati a comporre « racconti chiari ordinati veri o verosimili ».

Il Costarelli dunque si rivela in netto contrasto con l'ambiente retrivo e stantio, e, al di sopra della puntigliosa e velleitaria rivendicazione dell'Abate, impegnato in una seria e positiva contestazione dell'immobilismo linguistico e culturale di cui purtroppo, volente o nolente, avrebbe risentito lo stesso Verga.

Né la situazione poteva dirsi migliorata trent'anni dopo, come attestano le *Memorie* del Giuffrida, pubblicate nel 1874, ma relative ad anni precedenti d'insegnamento, e corredate da un'ampia documentazione di elaborati scolastici e « ritratti » o profili psico-pedagogici degli alunni.

Il maestro catanese, infatti, riportava numerosi testi composti dai suoi allievi, notandone i « solecismi » diffusi in tutte le classi (sociali e scolastiche), da attribuirsi non « alla grammatica e alla lingua stessa, che è buona e perfetta quanto e meglio che quella delle nazioni viventi, ma solo al cattivo metodo che si tiene nell'insegnarla » (p. 241). In un lucido specchio della realtà scolastica, scrutata dalle elementari alle medie [101], il Giuffrida individua l'origine del male nel rovesciamento del « naturale processo » secondo il quale la lingua precede la grammatica, e « fu di quella madre e signora in tutti i tempi e i luoghi ». Il rimedio è unico:

> Parlando e facendo parlare il nazionale idioma, proponendo esercizzi (*sic*) vari e progressivi, correggendone con amor paziente i difetti, s'insegnerà ad un tempo e la grammatica e la retorica, l'eloquenza e la logica pratica, formando così a poco a poco lo stile, d'impronta tutta italiana (p. 245).

---

[101] « 1ª, ignorata la chiara e veramente toscana pronunzia, diverse lingue, orribili favelle, urli, cantilene, suppliscono ad ogni altra cosa; 2ª, si prende l'allievo per un braccio e lo si caccia tra il bujo delle grammaticherie; 3ª e 4ª,

Pur nella conformistica accettazione della prassi didattica toscanista, il Giuffrida, al pari del Costarelli, si mostra ideologicamente aperto, e segna una coincidenza con l'Abate nell'avvertire l'utilità dello studio dei sinonimi come mezzo di arricchimento semantico della lingua, correttivo della « grettezza » del « linguaggio prettamente tecnico », e non come paludamento retorico da inculcarsi « ad orecchio, e senza autorità di testi »[102]. Il deciso antipurismo sottostante alle lodevoli intenzioni didattiche del maestro di Verga non avrebbe attinto in ogni modo risultati adeguati nella pratica di scrittura dell'allievo.

Per accostarsi alla realtà linguistica del primo ambiente verghiano, oltre alla stessa produzione narrativa di Giovannino, e alla letteratura catanese coeva, non sarà inutile risalire a una scala di letture « esterne », procedendo per via d'ipotesi[103]. Sarà proficuo allora attingere alle inedite *Memorie giovanili* di Federico De Roberto, redatte negli anni 1875-76, attendibile resoconto di un processo formativo presumibilmente analogo a quello del giovanissimo Verga[104]. Preziose informazioni si ricavano intorno alle letture scolastiche: le *Lettere* del Tasso (c. 904) e la *Gerusalemme* (c. 1181); l'*Alessandro VI* di Guicciardini (c. 1010); la *Vita di Raffaello* del Vasari (c. 951) e altri « squarci », Giordani (cc. 38 e 41), il *Galateo* (c. 1138), *La Battaglia di Lepanto* del Tommaseo (c. 398), Alfieri (c. 1139), *Le Mie Prigioni* del

---

lo si inoltra « nelle selva ove regole ed anomalie e definizioni si incrocicchiano, accavalcano e confondono, caterva di precetti retorici e relative eccezioni ».

[102] F. De Roberto, op. cit., p. 41.

[103] Senza ricadere nelle « ricerche oziose » paventate da certi biografi (cfr. G. Cattaneo, *Giovanni Verga*, Torino, 1963, p. 27), e sorvolando sulle fonti storiche notoriamente utilizzate per i tre « romanzi catanesi » (cfr. C. Musumarra, op. cit., p. 178), si esamineranno i testi letterari che, con ogni probabilità, dovettero essere familiari al Verga nella sua carriera scolastica e nel suo debutto narrativo. Dando per scontata l'avversione dell'Abate per i « classici » in favore di « moderni e modernissimi » (cfr. F. De Roberto, op. cit., pp. 45-46), si può facilmente ipotizzare la sua predilezione per gli autori condannati dai puristi, quali il Guerrazzi (a cui Giovannino avrebbe poi inviato i *Carbonari*), e ai romantici francesi, letti probabilmente in lingua originale. Indicativo in tal senso il parere del Niceforo circa gli entusiasmi verghiani per le « scempiaggini del Dumas » (cfr. L. Perroni, *Prima giovinezza del Verga*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, Roma 1934, p. 35).

[104] Il manoscritto sarà oggetto di un'altra ricerca, che senza indulgere alla sensazionalità dell'inedito, tende a una verifica socio-culturale delle note di questo diario.

Pellico (c. 904), il *Brindisi di Girella* (c. 1010) e *Gli Umanitari* del Giusti (c. 661) e, infine, *All'Italia* di Leopardi (c. 932). La lista conferma lo schema « moderato », classico-romantico, riscontrato nelle premesse teoriche; emblematica l'assenza del Manzoni, e la presenza di nuovi « classici » risorgimentali e romantici. Se si tiene conto, poi, che il De Roberto frequentava una scuola statale tecnica, regolata dai programmi centralizzati fieramente contestati dall'Abate, il quale avrà sostituito agli autori didatticamente canonizzati dal ministero quelli che più garbavano al suo 'talento' culturale, la serie di letture sopra elencate può applicarsi con maggiore o minore approssimazione alla scolarità verghiana.

Così, per la poesia, oltre ai classici citati nelle *Memorie*, dovremo pensare a poeti catanesi, quali il Castorina e lo stesso maestro di Verga, che stimolava gli allievi a cimentarsi nella versificazione, in cui peraltro, distinguendosi dalla media dell'ambiente circostante, il Nostro non eccelleva [105]. Immancabili poi inni e cori manzoniani, parafrasati in genere dalla narrativa isolana, come si vedrà in appresso.

3.1. Profilato così sommariamente il sostrato scolastico e culturale in genere [106] dei romanzi « catanesi », redatti certamente dopo previa e

---

[105] F. De Roberto, op. cit., p. 47, e G. Cattaneo, op. cit., p. 29. Sulla musa byroniana che investiva l'Abate (si pensi al poema sulla *Rigenerazione della Grecia*), si esprime efficacemente Paolo Zolli, notando che essa ispirò soprattutto i minori, « Guerrazzi, Dall'Ongaro, Pietro Ceretti, e una schiera di meridionali, soprattutto calabresi, che composero imitazioni paesane delle novelle in versi (per es. il *Brigante* di Biagio Miraglia, 1844, l'*Errico* di Domenico Mauro, 1845, *Valentino* di Francesco Padula, 1846), byronizzando la materia locale che vi si prestava naturalmente » (*Le parole straniere*, Bologna, 1977, p. 49).

[106] Un peso notevole nella formazione del giovane Verga avrà esercitato anche il genere teatrale praticato sin dagli anni di scuola in esperienze di drammatizzazione o « riduzione scenica » di testi (cfr. L. Perroni, art. cit., p. 78). Il contatto con testi drammatici, o melodrammatici, sembrerebbe aver suggerito episodi dei romanzi « catanesi »: a parte la già rilevata citazione dell'*Ernani* nei *Carbonari* (cfr. C. Musumarra, op. cit., p. 203), la delicata e suggestiva vicenda di « Rita la pazza », potrebbe essere ispirata dalla *Nina o la pazza per amore* di Paisiello. Il libretto dell'opera buffa doveva essere diffuso quasi quanto la divulgatissima versione scenica, se veniva stampato persino nel chiuso della provincia isolana (Caltagirone, 1798). L'ipotesi, che andrebbe ovviamente verificata con un raffronto puntuale, sembrerebbe intanto confermata, al di là dell'identità del tema e dell'analoga evoluzione dell'intreccio, da precisi appigli contestuali, come il particolare della panchina nei convegni amorosi di Nina e Lindoro nel testo operistico, e di Rita e Guiscard in quello narrativo. Anche il giovane De Roberto

diligente documentazione [107], è interessante procedere a una rapida perlustrazione della narrativa catanese contemporanea [108], con particolare riguardo agli autori familiari a Giovannino.

Della scrittura declamatoria dell'Abate fa fede innanzitutto la citata *Camerilla*, infoltita di metafore iperbolizzanti (« mondo degno di un Atlante, (...) coscienza di essere un pigmeo ») e incongruenti (« fare la generica sopra il mio cadavere vivo »); ma ben più informativo risulta, all'analisi linguistica, il romanzo *Il Progresso e la Morte*, la cui pubblicazione veniva bloccata dalla censura borbonica alle prime dispense [109].

Nella sua enfatica passionalità, il testo rivela l'ispirazione guerrazziana, tanto a livello lessicale (*muda* ne è parola chiave), quanto nell'andamento oratorio della sintassi.

La grafia risulta inquinata da evidenti errori di origine fonematica (*franciata d'oro* 8; *antiriviene* 8; *chiesi il concedo* 27; *ruggiada* 20), ai quali si mescolano incertezze (*robba/roba* 19) e costumi grafici del tempo (*obbliare* 27, *soffogare* 23), o residui di scrittura aulica (*capegli* 11, *giovanezza* 9) [110], o popolaresca (*ippocrisia* 13; TB, s.v. *ipocrisia*).

Nell'uso di accento e apostrofo l'Abate rivela una totale ignoranza delle regole (*pò* generalizzato, *un'atto* 10; *pocch'ore innanti* 25;

---

aveva una discreta competenza teatrale dovuta all'assidua frequentazione delle platee, registrata nelle *Memorie*, con giudizi di valore, a volte di pertinenza linguistica: « Al teatro Roma ho avuto occasione di ridere per la pura lingua con cui si esprimono gli attori » (c. 547).

[107] Lo scrupolo documentaristico caratterizzerà, com'è noto, la produzione letteraria verghiana fino all'incompiuta *Duchessa di Leyra*. Interessante in proposito una notazione del giovanissimo De Roberto, che si cimentava in un racconto d'avventure: « Prendo appunti sopra le Bermude, (indecifrabile), Canarie, dal Dizionario di storia e geografia francese, per il capitano Kyron » (*Memorie*, cc. 613-614).

[108] Sarebbe forse poco produttivo, oltreché estraneo alle nostre possibilità euristiche del momento, scrutinare testi dell'area della Sicilia occidentale, culturalmente e linguisticamente connotati diversamente rispetto alla produzione orbitante intorno al giovane Verga, come s'è rilevato più volte in queste pagine.

[109] Cfr. F. De Roberto, op. cit., p. 48. Negli esempi si citerà solo il numero della pagina.

[110] Per sicurezza di attestazione, ogni esempio è stato sottoposto a verifica lessicografica: i riscontri si sono effettuati sul Tommaseo Bellini, *Nuovo dizionario della lingua italiana*, Torino 1865, che d'ora in avanti sarà citato con la sigla *TB*. Eventuali altri riferimenti sono stati attinti da P. Petrocchi, *Nuovo dizionario universale della lingua italiana*, Milano 1906 e dal *Vocabolario* degli Accademici della Crusca (edizione del 1806).

gentil'uomo 27), a volte temperata dalla possibilità di un refuso (*ne* per *né* 5).

A livello lessicale si riscontra una lieve incidenza di sicilianismi (*cuore freddoso*, cfr. *friddusu* 'gelido' ma italiano *freddoso*, voce « morta » per il TB; *il continuo scroscio di un popolo di scarafaggi* 14, cfr. *scrusciu* 'rumore'), di fronte alla densità di toscanismi (*oriolo/oriuolo/orologio* 4; *bucato, desco* 6). Nel calderone linguistico abatiano, agli arcaismi (*ostiere* 6, *caldàno* 18, *vecchiarella* 18) ed aulicismi di maniera (*coltrice* 18; *guiderdone* 20), si associano reminiscenze dei *Promessi Sposi* del '27 (*mantile* 6) [111] ed una palese ascendenza tassesca (*vanni* per 'ali' 6). Sia che si voglia pensare a una derivazione lessicografica o ad una citazione lirica [112], è importante sottolineare la preoccupazione dell'autore de *Il Progresso e la Morte* di adeguarsi alla « solennità » del contesto nello scartare il comune *penne* per un sinonimo autorizzato da tanto poeta. Sempre in tono, la presenza di latinismi (*aere, cerebro* 5), e l'anticipazione del determinante, tipica del codice poetico: *cupe abbandonate stanze* 1; *quattro nerboruti sbirri* 1, a meno che non risulti impedita da ulteriore determinazione: *braccia ineffabili dei suoi parenti* 2. L'Abate dimostra inoltre una certa inventività lessicale:

> Ulfilo diffuse l'Evangelo fra questi selvaggi popoli che sentirono così *ammitita* la loro ferocia alla voce di Dio (p. X); se non scancellò *ammitì* la sua memoria 1.

che produce vistosi scarti di inintelligibilità: *un aguto cigolio di canuneri irruginiti* (*sic*) 5.

---

[111] Cfr. cap. XVI, p. 287. Nella quarantana, il Manzoni avrebbe poi commutato il lombardismo (*mantin*), accreditato tuttavia dall'uso letterario arcaico (*mantile*), con il toscano attuale *tovagliolo*.

[112] « La memoria spaziava libera con i suoi instancabili *vanni* », p. 2. Il Tommaseo, s.v. *Uccello*, dà la serie: *Ala, Penna, Piuma, Caluggine, Vanni*, specificando che « nel traslato », cioè per parlare « del pensiero », risultano più adatti *Penne, Ali, e Piume* (« il primo pare che dipinga la forza del volo, il secondo la velocità, l'ultimo la leggerezza o la leggiadria »). Al lemma *Vanni*, riservato « al verso soltanto » per denotare le « penne maestre (e non le più piccole) », si citava Bernardo Tasso (« ... cresca cogli anni/All'ali del tuo imperio e piume e vanni »), a cui va aggiunto il luogo della *Gerusalemme* (c. IV, ott. 19), in cui Torquato avrebbe riutilizzato il lessema paterno per descrivere il voto dell'« arme a Dio rubelle » (altro lessema congeniale all'Abate).

La struttura sintagmatica, non esente da patina toscana (*Mi comprai un tocco di gallina* 11) o francese (*le si avvicinò una bimba a sei anni* 12), è caratterizzata da palese erroneità (*la prega a cantare* 13), e in larghissima misura dall'arbitrarietà degli accostamenti semantici, soprattutto nell'associazione dei predicati ai soggetti (*le sue palpebre si compressero* 2; *di quella bellezza che tramanda il fascino del terrore* 6; *era insurta una luce* 8;) o agli oggetti (*torcere la mente da quel mondo* 11; l'antiquata espressione è comunque registrata dal TB, s.v. *torcere*).

Sul piano stilistico-semantico, risalta l'incongruente iperbole delle similitudini (*le sue membra erano elastiche come leve d'acciaio* 6; *strinse fra le sue braccia più terribili delle spire del serpente* 7), rincarata nelle metafore da una pretesa liricità: *la donna è un diamante che dissolto diventa una sostanza inutile, conservato la più preziosa gemma della natura* 9.

Nella morfosintassi imperano le discordanze dei tempi narrativi:

> Sara e la madre lo *accompagnano* ringraziandolo, ma chiusa la porta *ricaddero* in una più disperata angoscia 18.
> La musica *incominciò*, — *si dà* principio alla danza. Le destre dei giovani *hanno sentito* trepidare quelle delle fanciulle. I vecchi *ammiravano* la sveltezza di quella gioventù 9.

Così risulta privo di ogni criterio il raccordo dei modi verbali con le congiunzioni sia condizionali:

> quella muda era angusta, umida, tenebrosa, e sarebbe stata micidiale, *se* per un buco a guisa di cammino fatto nella bassa volta non *ricevea* dalla lontana atmosfera qualche soffio d'aria 2.
> ahi *se* l'anima mia *potrebbe* dimenticare quello che io ho fatto di male, *benedirebbe* la mano che mi strappò da una vita disperata 7.

sia concessive:

> e *quantunque io amo* il rimbombo del cannone, *quantunque* il fragore della pugna è la sola musica che può scuotere quest'animo, pure godeva nel silenzio di quel campicello 27.

Immancabile, naturalmente, il perfetto di marca dialettale: *ieri rimaneste digiuno* 18.

Nella gestione dei pronomi si verificano discordanze (*sollevolli* 3, detto di braccia), o usi enclitici attinenti alla norma del momento (*la porta delle muda serrossi* 3).

Dall'organizzazione sintattica del testo emergono tentativi abbastanza interessanti di stile nominale, ora nell'enunciazione di eventi:

> Festa di ballo nel palazzo Biscari principe benemerito della casa in cui nacque 8

ora nelle descrizioni ritrattistiche:

> Viso tondo, leggermente scarno, bianchissimo, intristito dal dolore, lunghe, nere e quasi sempre abbassate sopracciglia, occhi cilestri e mestamente chini al suolo, o levati mestamente al cielo sempre ingenui, belli, commoventi; persona un po' alta, leggiera, flessuosa, anima pura, rade parole, più raro sorriso, ignara di gioia, figlia del pianto e della miseria 18.

I brani di parlato tradiscono la sincera ricerca di una rinnovata tecnica espressiva, non certo riuscita ed in ogni modo notevole. A vezzosi nessi discorsivi di origine francese, con incerta frammentazione sintattico-melodica:

> Sei tu stata dalla zia Caterina?
> — Sì, stamane, ma la zia, sai, piangeva la zia! 12

si associa una stentata vena naturalistica. I registri vanno dal popolare, come in una scenetta d'osteria:

> Poco dopo con una larga fetta di pane leccava il piatto rendendolo al garzone lucido e netto come se fosse lavato, mormorava profondamente:
> « Un arrosto ».
> « D'agnello? »
> « Di quel che vuoi, fosse anche di cane come te ».

al solenne oratorio. Interessante in tal senso un monologo interiore, ibridato di allocuzioni ad un interlocutore più o meno fittizio:

> « Resterei qui » e seguia « qui, abbenchè il mio pensiero, come la rondine che partendo dal polo cerca nella primavera il suo antico nido, volerebbe incessantemente alla terra in cui nacque; no, non è

vero il detto del filosofo che l'uomo può vivere in tutti i climi; il mio cuore quanto più si discosta dal suo, tanto più inaridisce, pari al ruscello che allontanandosi dalla propria sorgente si perde e muore fra le arene nel deserto.... Carolina, perdonatemi, mi si è riaperta una ferita, in cui la memoria gode di stillare goccia a goccia il sangue istesso dei miei affetti quasi estinti, o della quale solo farmaco è lo sfogo del pensiero, perdonate » 44.

Dal punto di vista più ampiamente stilistico, si registrano intanto reminiscenze foscoliane:

quel carcere dopo la sua rovina sarebbe rimasto eternamente il nido dei gufi e dell'upupe, il giardino infecondo del pruno e dell'ortica abbarbicato forse sulle ceneri di un'umanità estinta, un sepolcro ignorato e perciò incompianto dalla società.

Ben più interessanti, in relazione al presente discorso, citazioni manzoniane (ovviamente dagli *Inni*), limitate a prelievi lessicali:

soglio magnetico che attraeva a sè tutti i pensieri e i desideri di lui 3

o sintagmatici:

il leone dei deserti africani, l'orso glaciale dei poli *chinarono la fronte* sotto la possanza della sua invincibile aquila 11.

o rese in vere e proprie parafrasi, simili del resto a quelle segnalate per *Niccolò de' Lapi:*

quando s'ode lo squillare d'una tromba e a questa risponde un'altra, e un tamburo, e un'altro (*sic*) ancora, e molti altri appresso; il fragore cresce, s'avanza, si spande per tutta la città 28.

Veri e propri stilemi appaiono il cumulo dei determinanti, ripartiti in asimmetriche dittologie (*testa ovale altera, leggiadra formidabile* 6), e similitudini classicheggianti, riprese poi dal Verga:

sembrava una di quelle teste degli antichi guerrieri scolpiti sugli antichi monumenti dei famosi eroi 6.

Lo stesso può dirsi per paragoni caratterizzati da velleità pseudoscientifiche:

Come da farfalla divina, simile a un bruco immenso nacque il Progresso; e come il bruco si pascè delle foglie del tempo e divenne crisalide III.

Basti ricordare che il *topos* della crisalide per la bellezza muliebre ritornerà in quasi tutti i romanzi « fiorentini ».

I poemi del Castorina presentano più o meno la stessa casistica; più producente perciò indagare senza indugio sul primo tentativo letterario di Giovanni Verga. Come si sa, *Amore e Patria* rimane tuttora inedito; è necessario pertanto servirsi esclusivamente dei brani selezionati dalla Perroni, secondo il discutibile criterio di riportare le parti « che offrivano maggiori addentellati con i libri della maturità » [113].

L'ortografia del giovanissimo narratore rispecchia il modello abatiano, con sonorizzazioni arbitrarie, estese alla lingua straniera (*gutter* 97), o attribuibili a varianti fonematiche attempate (*sagrifica* 21; *riserba* 98), ed assordimenti chiaramente errati (*L'ultimo tocco della pentola non era ancora suonato* 100). I raddoppiamenti consonantici (*pippa* 98, *privileggi* 99), che nell'Abate accusavano velleità realistico-stilistiche (cfr. il citato *ippocrisia*), tradiscono nel contesto presente una chiara matrice ipercorretta, attenuata da oscillazioni grafiche (*fibbre/fibre* 101; *disaggi / disagio* 105). Sicuramente erronei invece i paralleli scempiamenti (*affligenti* 105) o le ricorrenti metatesi (*postrati* 105; *postrazione* 104 e 107, ma *prostrato* nell'Abate, *Progresso*, p. 5).

La gestione di accento e apostrofo è parimenti arbitraria, quanto quella abatiana: *và incontro* 21; *fù silenzio* 98; *un'urto* 99; *un'accidente* 103.

Il repertorio lessicale del giovane Verga risulta assai più variegato rispetto a quello del maestro. Il sicilianismo è temperato da una coincidenza quasi costante con forme auliche (*scancellare* 105; *strascinasse* 103; cfr. rispettivamente *scanciddari* e l'a.it. *scancellare*, attestato dal TB, s.v; e *strascinari* e *strascinare*), con tentativi di superamento del dialetto, scoperti dall'aspetto grafemico (*ramoscelli insuppati d'acqua* 104, cfr. *assuppari*). Ai toscanismi, *giovine* 100, *giovinotto* 104, *mota nericcia* 104, si incrociano aulicismi tipo *il corso del gutter* 97, *rampogna* 101, *oltraggio* 101, *onta* 101. Il ricorso a francesismi sembra limitato a un solo caso, *La tengo finalmente questa vendetta*

---

[113] Cfr. L. Perroni, art. cit., p. 95 e sgg. Anche qui, le citazioni si effettueranno indicando in parentesi la numerazione delle pagine della Perroni, corrispondenti alle cc. 109-118 e 373-389 del manoscritto.

101. Un secondo esempio (*La voce della vittoria s'innalza, come il compianto alla morte dei bravi* 121), dà adito a qualche perplessità: il lessema, su cui si vuol richiamare l'attenzione infatti, potrebbe risalire al francese *brave,* ma sembra più immediato il riscontro con l'inglese *brave,* 'coraggioso', a causa del citato *gutter,* riadattato peraltro foneticamente e semanticamente [114]. Entrambi gli anglismi potrebbero essere derivati dalle traduzioni dei trattati di storia anglo-americana consultati per la stesura di *Amore e Patria.*

Il contesto marinaresco genera la diffusa occorrenza di tecnicismi della lingua di bordo: *spiega tutte le vele* 98; *— Ohe! ohe! — gridò James col portavoce, tutte le vele al vento, virate di bordo, la prua all'ovest* 98; *tolda* 98; *cassero* 98; *sì ammainavano le vele e si scoprivano le cannoniere* 98; *fuoco di scheggia — gridò il capitano — e forza di vele, avanti all'abbordo* 98.

Lo schema si ripete sul piano sintagmatico, con traduzioni (*E' il malo verso dei campagnoli, scusate* 4; cfr. *malu versu* 'cattiva abitudine'), o veri e propri calchi dialettali (*Morire per noi è un benefizio, che ne abbiamo di questa vita?* 107; cfr. *Chi nn'avemu di sta vita*), o prelievi sopradialettali: *Egli ci ha più da perdere di noi con cotesta pelle da ciuco che il diavolo non sa che farne* 21; *la è briosa* 23; *rappezzare un paio di brache in lembi* 97.

In minor misura agisce il modello francese: *le miserie le più degradate* 105; *l'ironia la più sanguinosa* 107.

Sul piano del significato, la solidarietà semantica risulta tenue o nulla, soprattutto tra determinante e determinato: *sterminata abbondanza* 104, o eccessivamente fedele al senso letterale, con effetti di iperconnotazione: *odio frenetico, vendetta frenetica* 102; *idolatrare freneticamente la vendetta* 103. Spesso si cade nell'iperdeterminazione:

> Il giovane quantunque risoluto non potè sostenere l'effetto di quelle *pupille dilatate fosforescenti,* di cui la pupilla brillava fra un'iride delle passioni più profonde 100.
> l'ansia stessa della mia vendetta *mi bruciava d'inferno* 103.

---

[114] Il termine corretto *cutter* 'naviglio da guerra o da trasporto', veniva confuso, per l'erronea sonorizzazione, con *gutter* che, come si sa, in inglese denota un corso d'acqua, un ruscello, e simili.

o nell'aperta incongruenza:

> il tutto imbrattato d'un sangue nerastro che ancora lentamente scorreva dalle larghe ferite circolando per tutto, e si raccoglieva grommoso intorno a quella 99.

Ancora, in ambito stilistico le similitudini tendono ad emulare la liricità dei precedenti abatiani:

> Un gutter leggerissimo, rapido *come l'agherone* solcava il mare allontanandosi dalle coste americane, e prendendo il largo sembrava seguire col suo corso una vela piccola quanto l'ala di un cigno 97.

Sul versante morfosintattico, le consuete discordanze dei tempi verbali (*Tu mi avvilisti senza ragione, dunque eri un vile!* 102) non escludono una certa regolarità:

> Ama il tuo paese dopo Dio, mio Tom, in quanto al mio povero uomo non ci *differiremo* di molto consolalo come puoi, perché io vi lascio 107 [115].

Immancabili invece le sconcordanze modali:

> *se non l'avrei conseguita* (la vendetta), io sarei morta di disperazione 101.
>
> Oh! ringrazierei *chi mi darebbe* la morte, quest'inferno che soffro è troppo per poterlo sopportare più a lungo 103.

Il parlato rispecchia la ricerca di toni e modalità già esperita dal maestro, ma presenta un livello superiore di risultati. Il registro dominante attiene sempre all'aulico e al tragico, con moto pendolare dall'oratorio iperbolizzante nei brani parenetici:

> Compagni (...) Ecco il nemico ci mostra i denti; non è secondo il nostro costume non accostarci un po' di più per esaminarglieli alquanto da vicino, — animo — lo so bene che fra di noi non vi sono poltroni; e poi oggi o domani è l'istesso 98.

---

[115] In verità la Perroni stampa *Noi non ci differiamo di molto,* mentre nel manoscritto, riprodotto da lei stessa in una tavola annessa al saggio sulla *Prima giovinezza del Verga,* si legge chiaramente *differiremo.*

al drammatico nelle tirate retoriche dei confronti scenici tra i protagonisti:

> — Basta così signore, è passato il tempo in cui potevate impunemente trionfare del mio avvilimento, ma ora bisogna che quella testa sì altiera si abbassi a livello del fango ch'io calpesto poiché voi siete in mio potere. Ah è inebbriante io debole fanciulla tenervi in pugno, potere vedere ad un mio cenno troncata quella vita sì odiosa 101.
>
> non mi abbandonate o io mi uccido! —
> — No, vivete miss, per piangere e pentirvi! — 104.

In una concitata relazione d'ordinanza il Verga attinge risultati stilistico-sintattici di notevole interesse:

> — Perdono signori — diss'egli con la solita sua flemma sardonica — ma un'accidente (*sic*) curiosissimo mi obbliga ad interrompervi, poco fa un corriere si è presentato alla guardia del ponte, ed ha domandato il permesso di comunicarci l'ordine di mettere subito in libertà i prigionieri, ciò che vi è di più curioso in ciò è che l'ordine onnipossente non è composto che da pochi righi in tuono assoluto e minaccevole, firmato da un nome a me sconosciuto 103.

Meno felice il tentativo di riprodurre adeguatamente la reciproca allocuzione di un *gentil'uomo* (*sic*) e di un contadino in un contesto che rivela un'interessante operazione linguistica del giovanissimo scrittore [116]:

> — Buon uomo — disse sir Ugo — potreste apprestarci la vostra assistenza nel cercare di qualche cavallo? —
> — Un cavallo signore? Egli è facile a dirsi ma di questi tempi non si troverebbe la più magra *brenna* a correre trenta miglia e a pagarla tant'oro; se fosse stato due mesi fa, anch'io aveva due cavalli da aratro i più belli e robusti del vicinato, ma dacché gl'Inglesi si son messi a scorazzare me li han tolti insieme a una vacca da cui traevo la vita 105.

Infine si riscontrano sul piano stilistico anacoluti *(qua e là enormi fenditure facevano travedere una luce grigiastra attraverso alcune*

---

[116] Il lessema sottolineato, infatti, tradisce un palese intervento del Tommaseo, che all'esponente 937 (s.v. *Cavallo*), registra la serie iponimica *cavallino, cavalletto, cavalluccio, cavallaccio, brenna, carogna, rozza,* chiosando *brenna* come 'cavallo magro, debole, stento, che appena si regge'. Il desiderio verghiano di iperconnotazione era così pienamente soddisfatto.

macchie di felci cresciutovi 104), e, come nel testo dell'Abate, similitudini di stampo libresco, soprattutto nelle descrizioni:

> a quell'ora, in quel luogo, in quella positura sarebbe sembrato una statua del portentoso genio di Michelangelo, indicante il filosofo meditabondo 15-16.
>
> quell'aria di ingenuità, di candore, e di verecondia che piuttosto l'avrebbe potuto fare assomigliare alla Madonna del genio di Raffaello 16 [117].

Tracce del Manzoni innografo e tragediografo sono centellinate nel lessico:

> Le sue mura diroccate e *cadenti* erano qua e là grossolanamente ristorate da rami di querce e pietre *muscose* senza cemento e senza ordine; (...) Il tetto sfondato in più parti, *cadente*, era scarsamente coperto qua da tegole rotte, scomposte e corrose dal *musco* e dalla vetustà 104.
>
> le virtù praticate negli abituri sono più eroiche di quelle sfoggiate sotto volte dorate (forse per lo scopo di raggiungere lodi e fama) perchè appunto senza speranza di *encomi* e di ricompense 107.

Il confronto diretto della scrittura di *Amore e Patria* con quella de *Il Progresso e la Morte* conferma pienamente la postulazione critica che non andava cercata lontano o altrove la norma dei romanzi « catanesi », con un notevole scarto di chiarezza e leggibilità, in favore dell'allievo.

3.2. Passando alla scuola antagonista, la scrittura manierata del Cavallaro viene testimoniata in qualche maniera da una miscellanea di « lavori letterari », stampata a Palermo [118], in cui, accanto a parecchie poesie, si trova una *Fisionomia letteraria* di « genere ameno », incentrata su di un amoretto giovanile. Il testo infatti rigurgita di toscanismi, arcaici o vieti, distribuiti nel lessico: *forosetta, tomo, testicina, gonzi, ne basia per lo spavento*, 2-6, e nei sintagmi: *vederci netto, letto*

---

[117] Più che di impressionismo pittorico come voleva la Perroni che lo rapportava alla « buona consuetudine con l'amico suo Reina, futuro pittore », (art. cit., p. 15), si tratta di stilemi familiari alla prosa abatiana.

[118] R. Cavallaro Guglielmini, *Lavori letterarii*, estratto da « L'Arpetta », n. 35 e dalla « Gazzetta di Palermo » nn. 12, 17, a. II (manca la datazione); la numerazione degli esempi si riferisce alle pagine.

di formentone, la tristanzuola di femminetta 2-6, *e n'era cotto fracido, pudibonda ritrosia delle vergini peritose* 2-6.

Il Cavallaro si esibiva poi in giri di frase infoltiti di riboboli: *la non vuol correr sì netta la cosa* 5; *fantasticaggini in altri che son davvero i sopracciò della cosa* 5; o di inopportune reminiscenze dantesche: *proprio al varco d'un bel viottolo di viti in fiore, ancor mezzo imprunati di qualche forcatella di spine* 3 (cfr. TB, s.v. *forcatella*). Il virtuosismo stilistico del maestro del Niceforo si concretava in artificiose circonlocuzioni sintattiche: *e le amabili donnine sien poi tutte lei, che non se ne perda gocciola* 3, *capricciosetta, spiccata e serpentina, e farebbe, come a dire, girarti il mondo nuovo e il mondo vecchio, così come fan gli zingari o i beduini* 3.

Dello stesso stampo il « bozzetto storico » di Niccolò Niceforo, intitolato *Ventiquattr'ore a Catania al tempo dell'impero romano*, pubblicato sul « Leone di San Marco », e poi fatto circolare come estratto (Catania 1863). Il breve saggio romanzato (pp. 42) doveva avere finalità divulgative su vasta scala, essendo destinato perfino all'utenza femminile, lusingata con allusioni accattivanti [119].

L'ortografia è compromessa senz'altro dalla fonematica, e in particolare dall'ipercorrezione (*incorregibile* 15), o turbata da alternanze desuete (*acquidotti* 6, cfr. TB, s.v.; *lagrime* 21; *fatigosa* 18; ma *fatiche* 32), in cui confluiscono anche consuetudini grafiche del momento (*obbliate* 36).

Nel lessico si infiltrano sicilianismi, incrociati o sovrapposti ad aulicismi o a forme antico-italiane: *un vento agghiacciato* 17 (cfr. *agghiacciatu*, e *agghiacciato*, TB, s.v.); *sbandito* 20 (cfr. *sbannutu*, e *sbandito*, TB, s.v.); *sanguinacci* 23 (cfr. *sangunazzu* e *sanguinaccio*, TB, s.v.), oltre al solito *scancellare* 20. Il toscano è tuttavia imperante: *sorgeva una cittaduzza dalle case coperte di stoppia, che un pugno di gente*

---

[119] « Come oggi le nostre donne imparano il francese e l'inglese, e ti leggono nell'originale Paolo de Kock (citato, si badi, nelle *Memorie giovanili* del De Roberto), e Walter Scott, così allora le matrone erano versate nella lingua di Omero e di Pindaro che era pur la lingua del bel mondo del tempo » (p. 19); oppure « Quel sentimento di delicatezza e di pudore, che involge come in un candido velo la donna moderna era allora sbandito dalla società » (pp. 19-20); e ancora « La donna che diciotto secoli addietro rappresentava il mondo romano, come è oggi la donna che rappresenta il moderno » (p. 11).

ragunaticcia avea fondato 3; *mora* 14 (alternato con *bruna* nella descrizione di una schiava); *uscio* 16, *sudicio cencio* 16, *lettuccio* 18, *un zerbinotto* 22, *ciarla* 30, *vendarrosto* 34, *azzimati* 36.

Accanto a preziosismi arcaizzanti (*capegliatura* 14, cfr. *capellatura* nel TB, s.v., *lignaggio* 20, *lòrdano* 31, *muda* 35, *donzelli* 38), si registra una forte presenza di latinismi, generati e giustificati dal contesto: *lupercale* 13, *calzari* 17, *tunica* 17, *cubilio* 17, *sepolcreti* 29, *turbe* 30, *mercede* 32, *belligeri* 32, *arena* 32. L'unico francesismo è prudentemente corsivizzato: *toelette* 18.

Una pesante infiltrazione toscana si riscontra nelle similitudini, più o meno topiche, adoperate dal Niceforo: *uomini dal volto bianco come cencio lavato* 35, *la fanciulla si fa sul volto bianca come cencio lavato, poi rossa come brage* 16 (quest'ultima, voce ariostesca, è classificata « morta » dal TB).

L'andamento sintagmatico accusa il sostrato dialettale (*è giorno tardi* 13), ma riflette altresì una marcata tendenza sopradialettale: *carne da staffile* 15 (cfr. *carne da cannone* in TB, s.v. *carne*), *un pesciatolo di mare* 23 (*pesciatello e pesciatino* sono voci attestate dal TB e dal Petrocchi). Così, nella dipendenza morfosintattica, si riscontrano errori motivati dall'uso siciliano (*esce dagli astucci le anella* 19), o improprietà di genere diverso (*fanno a gara di tenerla gaia* 18, *noi benediamo ai nostri moderni teatri di legno e di tela* 39 (un esempio del Cavalca, riportato dal TB, accreditava l'uso intransitivo di *benedire*).

Sul piano semantico vanno segnalate incongruenze di stampo toscano, con calco imperfetto, ad es. nell'uso transitivo di *spicciare*, calcato su un esempio dantesco (cfr. TB, s.v.): *le carni della sciagurata* (...) *sotto lo staffile del moro arrossano, si lacerano, spicciano sangue* 17.

La sintassi si direbbe connotata da fenomeni di discordanza, di stampo morfologico, tra determinante e determinato (*emozioni violenti e terribili* 29), tra soggetto e predicato (*le pareti della stanza da bagno sono tutti a mosaico*, 17); ma non mancano esempi di concordanza a senso: *Scancellato dal dizionario sociale la parola pudore* 20. L'uso degli ausiliari inoltre risulta modellato sulla norma dialettale: *Il tempo ha passato* 38.

I costrutti sono caratterizzati da indeterminatezza espressiva (*Opera... di qualche amante balzato via dal seggio da vagheggino più for-*

tunato 18 [120]; mentre la riproduzione discorsiva riesce spesso sforzata per inseguire e ricalcare moduli del tempo antico, su base toscana: *le sono di razza diversa* 14; *gli è debole, malaticcio* 15; *che la impari, per Bacco dio dello spumante Siracusa! a non avere né orecchie né occhi pei fatti dei padroni* 16. L'artificiosità di costrutto si mantiene fuori di dialogo (*sì dicendo la addita la giovinetta galla* 16), perfino nel metalinguaggio esplicativo del bozzettista: *La toelette è stata mai sempre per le donne opera fatigosa, lunga* 18.

Il dialogo invece, pur artefatto, risulta in definitiva meno stentato di quello verghiano:

> (Matrona) — Su spicciati e applica sulle sue candide spalle trenta colpi di frusta [121].
> — Ah nobile donna (...) —
> — Perdono! perdono!... deh, non volere il mio disonore facendomi fustigare nuda dinanzi ad uomini! Oh io ne morrò di vergogna —
> — Ah, ah, ah! esclama la matrona ridendo a crepapelle —
> — Veh chi mi parla di disonore o di vergogna e che so io!
> O da quanto (sic) in qua esiste per gli schiavi onore o disonore? 16

Lo stile del Niceforo, non esente da goffi anacoluti (*e pochi istanti dopo Pirro insieme a parecchi schiavi stanno sulla soglia dell'uscio* 16, *un cinghiale che percosso dal coltello in un fianco, volano fuori dalla piaga tordi e fringuelli* 23), è costantemente infiorato di toscanismi, non solo ovviamente nei nessi idiomatici (*L'acqua cade già a secchie rovescie* 17), ma finanche nelle interiezioni (*Ve' che robustezza di membra!* 32). Le similitudini ricalcano lo schema noto, tra l'esotismo, *in mezzo ad una pianura dai miasmi pestilenziali, arida e brulla come una steppa d'Asia o un deserto d'Africa* 3, e il preziosismo, *carni* (...) *bianchissime come alabastro* 16.

L'intento bozzettistico non pregiudicava il ricorso a una prosa non scevra di suggestioni liriche:

> (...) sorrisa eternamente da un cielo di zaffiro, limpida come un'opala — carezzata da aurette pregne di soavi profumi, seminata di monti e di colline ricche di aranci, di uliveti e di vigneti — l'isola è signoreggiata

---

[120] Il Tommaseo Bellini assicurava la proprietà dell'uso ellittico del determinante dopo la preposizione *da* (cfr. TB, s.v.).

[121] Si noti comunque che, 'applicare un colpo, un pugno o uno schiaffo' è « modo familiare » per il TB s.v. *applicare*.

dall'Etna, colossale piramide dai piedi dalla robusta vegetazione, sparsi di borghi e di villaggi, e dalla testa coperta di neve che si perde tra le nubi 8.

La rimozione del *topos* descrittivo manzoniano da parte del Niceforo sembra confermare indirettamente il carattere neopurista e pertanto antimanzonista del toscanismo isolano, secondo le indicazioni emerse nel corso delle polemiche linguistiche esaminate precedentemente.

3.3. Esaurito il panorama delle due « scuole » catanesi, si rende utile esplorare in parallelo, sia pure succintamente, un testo letterario « esterno » agli insegnamenti dell'Abate e del Cavallaro, ma concepito in ambito cronologico e culturale concomitante, l'*Antonio Gusio* di Salvatore Brancaleone. La « storia catanese del XVII secolo », il cui manzonismo si limitava a suggestioni esteriori e superficiali, quali l'appena citato sottotitolo e le figure del vescovo di Acireale e del padre Michelangelo, palesemente modellate sul cardinale Federigo e fra' Cristoforo, usciva a Catania nel 1856, proprio nell'anno di *Amore e Patria*, e figura nella libreria del Verga [122].

La fenomenologia grafemica, lessicale e morfosintattica, risulta in genere equipollente a quella finora riscontrata, per cui è sufficiente una rapida campionatura. Così, accanto ad errori di evidente matrice fonematica (*arranga* 8, *dubio* 9, *seguela* II 93), si avverte una netta influenza dialettale nel settore lessicale (*scartate ben trenta zecchini* 11; cfr. *scartari*, 'scegliere', nel quale esempio la sconcordanza potrebbe essere dovuta a un ellittico riferimento a *monete*), con i consueti incroci con lessemi dell'italiano antico, quali il citato *freddoso*, già presente nell'Abate, e con sporadici tentativi di riverniciatura toscana (*era stata così inquieta e tristanzuola* 37; cfr. *squeta*, 'irrequieta', 'molesta', ma anche *inquieta* « persona d'umore abituale e d'indole che inquieta gli altri colle sue uggiosità », TB s.v.).

Nel campo dei toscanismi, accanto a forme ortodosse (*schiccherava* 25), o manomesse graficamente (*bugicattolo* 89), si incontrano frain-

[122] Il romanzo fu pubblicato in due tomi, sicché si citerà dal I volume indicando solo la pagina, mentre per il secondo al numero di pagina si premetterà l'ordinale in numero romano.

tendimenti semantici, come il seguente: *Molti crocchi, e cerchielli di gente minuta* II 11 (il TB dà *cerchiello* come diminutivo di *cerchio*, nell'esclusivo senso di 'pendente, bronzina', senza alcuna estensione metaforica, sicché è lecito pensare che il significato di 'capannello' sia partorito dalla creatività del Brancaleone).

Ancora sul versante lessicale si riscontrano frequenti latinismi, di stampo aulico (*una mano di signori* 16; *questa mano di disgraziati* 64; *certame* II 64), o con tendenza al preziosismo esornativo (*un grosso volume di fiori* 36); anche qui non mancano incongrue manomissioni semantiche (*frangete il vostro silenzio* 75), o alterazioni grafiche (*gioventitudine* 35). Un certo barocchismo rivela poi l'ostentato ricorso a varianti antiquate: *pavonazzo* 5, *carnovale* 98.

Il Brancaleone mostra poi notevole fantasia nel manovrare l'ordine sintagmatico, con calchi dialettali (*E' per così* II 59, cfr. *è p'accussì*, 'è proprio così'), o artificiosi prelievi sopradialettali (*ti terrebbero in uggia* 61). Sempre sul piano sintagmatico si registra incertezza nella suffissazione, ad es. nel caso di *andatura* 30, *andamento* 32 usati indiscriminatamente in senso etico e psicologico [123].

Nell'ambito della morfosintassi sono da segnalare la pronominazione arcaizzante (*il giovinetto passeggiava lunghesso la camera* 25, *lo trasse con esso lei* 62, *elleno si restrinsero nelle spalle* 113) e discordanze nel nesso soggetto-predicato (*Le mura erano coperti di arazzi* 119) e nei tempi verbali (*pochi giorni ed e' era libero — altri pochi giorni ed e' respirava un'aria amica, sicura* II 32). La reggenza dei modi del verbo nelle proposizioni secondarie è senz'altro abnorme: *non vorrei che prendereste un granchio* 10; *e se voi per poco ponete mente a quello che avete fatto diverreste l'odio di voi stesso* 149.

Interessante l'uso della congiunzione siciliana *ca*, assente, a quanto sembra, negli autori precedentemente citati: *non v'accorgete che compare Emmanuele regge 'l timone, che sembra un argonauto?* 9; *scambiarono una rapida occhiata, che nessuna delle loro compagne se ne accorse* 113. Nei costrutti imperversa la prolessi di tipo toscano: *le vi*

---

[123] Interessante il riscontro del TB sull'interscambiabilità dei due deverbali di *andare* (*andamento*, « dicesi del contegno morale e sociale dell'uomo »; « *andatura*, fig. per portamento, azione »), in quanto sancisce una duplicità d'uso che renderebbe in qualche modo accettabile la scelta del Brancaleone.

sono incresciose 20, *queste cose m'importano di criticarle perché le sono una seccagine* (*sic*) 61.

Sotto l'aspetto semantico risaltano le incongruenze, ascrivibili ad usi arbitrari del Brancaleone, o ad usi sorpassati segnalati dal Tommaseo Bellini: *lo chiamava in città premurosamente* II 4, *palpare la verità* 10, *tutte le chiese e i monisteri. vedovi per più giorni del loro amatissimo pastore* II 5 (TB, s.v. *vedovo*, dà il senso figurato, con l'esempio « chiesa, parrocchia, vedova del suo pastore »), *idea cruda che mi percuote il cranio* 28, *esser pericolante la sua vita* II 24 (cfr. TB, s.v., adduce il senso « morale » nell'esempio del Segneri *fanciulle pericolanti*). Parimenti, la solidarietà semantica appare a volte insussistente (A), a volte compromessa dagli arcaismi, estratti dalle fonti lessicografiche malamente interpretate (B):

A) *Una sospensione di sospiro* II 74, *sogno precursore* (II 25), I nostri sposi sapranno *rosolare* bene *le spalle* a cotesto novello Paride 113, la cui fisionomia *s'irradiò* d'un nobile *sdegno* 74, un sottilissimo *tramontano* che *piluccava le carni* 50, *ve ne prego a caldi occhi* 149;

B) l'onor suo offeso e *malmenato* nella persona d'una sua sì stretta congiunta 118 (il TB dà *malmenare* nel « senso morale » di 'affliggere', ma l'uso del Brancaleone appare arbitrario ugualmente), le cui *trecce, raccomandate* ad una cuffia di drappo dorato 18, dalle pareti, *raccomandate ad un rosone di rame,* pendevano due grandi specchi di Venezia, 36 (*raccomandare,* nel senso di 'legare' è attestato dalla Crusca del 1806), e però non intralasciava nel mezzo del cammino di fare le sue *osservazioni,* direi *fisiologiche* 63, fissò gli occhi in quelli del suo precettore per scrutare s'egli ne sapesse di più, ma 'l reverendo padre nulla curando la *fisiologica osservazione di lui,* proseguì 34 (il TB adduce, s.v. *fisiologico,* l'esempio del Cecchi (1700): « osservazioni fisiologiche »).

Un'indubbia goffaggine investe i tentativi di dialogo realistico, negli incoraggiamenti del pubblico ai vogatori di una regata, *All'erta, ragazzoni!* 6; o nella sfida dei concorrenti, *Affè! dunque la vedremo?* 7, o nei commenti della folla al truce delitto del protagonista, che ha ucciso la famiglia della zia non condiscendente all'incesto:

> E che so io? — diceva Emmanuele — la cosa mi pare tanto chiara. Disfarsi di cinque persone, l'è troppo. Sicuramente, l'è troppo —.

(...) Non c'è dubio (*sic*) compare — riprendeva Emmanuele — ma a sangue freddo, un uomo, dare un passo così feroce, non ne capisco un'acca. — Gli è vero — tornava a dir Luigi — in bestia si fanno tante cose, ma in pace... II 13.

Nel registro popolare soprattutto appare moltiplicata la distanza che separa simile linguaggio da una reale corrispondenza col parlato, vero o inventato che sia:

— Sicuramente, un esempio di quelli!... altrimenti lo facciamo noi; affè, di questo bel palagio, vedersi un falò, come verbigrazia...
— Eh! tacete chiacchieroni non disseppellite il morto — l'interruppe Luigi balbettando — sempre ha da essere questa la vostra prima idea — che piacere barbaro che v'avete, che genio di distruzione solletica l'animo vostro II 16.

Ma nemmeno nel « parlato colto » il Brancaleone si riscatta: — *Antonio, Antonio, riprese 'l padre Michelangelo — ditelo agli estinti* 31. In sede di analisi stilistica, necessariamente sommaria, a parte i soliti numerosi anacoluti (*Di quà (sic), di là; correvano gente di ogni età, di ogni sesso, di ogni condizione* II 15; *a quello scoppio circa sedicimila teste si scossero, s'agitarono, cambiando attitudine, levandosi in punta di piedi, aguzzando gli occhi* 7), una chiara rispondenza con i moduli abatiani è data da alcune strutture ricorrenti, quali la pertinace tendenza all'anticipazione del determinante (*morale tortura* 59, *stanza di quadrilatera forma* 136, *l'episcopale treno* II 5, *una navale flottiglia* II 39), l'uso di similitudini scolastiche, del tipo sperimentato già da Abate e Verga (*sembrava una di quelle statue del divino Michelangelo* II 12), il ricorso a paragoni tragici o iperbolizzanti (*grosse gocce di sudore gli cadevano sulla fronte, su la quale spiccavano le vene rigurgitanti per l'affluenza di sangue, che, come piombo fuso, gli saliva al capo* 42).

A livello di macrostrutture linguistiche, nel testo compaiono cospicue notazioni di folclore verbale, costituite da numerosi proverbi, siciliani (ad es. *Chi ha un pensiero... non chiude occhio* 85, già in *Amore e Patria* in una lezione meno toscanizzata, *Chi ha un pensiero non dorme* 44, cfr. *Cu' havi 'n pinzeri nun dormi*) e toscani, addirittura con ascendenza dantesca: *In chiesa co' santi, e in taverna co' ghiottoni* II 71 (cfr. TB, s.v. *taverna* per il rimando al canto XXII dell'*Inferno*),

e da modi di dire a cavallo tra dialetto (*facendo rimanere tutti i suoi creditori con la barba lunga* 10), e sopradialetto (*a quest'ora avrei dato be' calci al vento* 91) o lingua letteraria (*rimanevano con il dente all'osso* II 64).

Un interessante risvolto sociolinguistico, sia pure isolato, è rappresentato dall'uso di un gergo particolare, nel presente caso quello del carcere, del quale basta un solo esempio:

> — Eh! 'l mio bel figliuolo, la società vi manda le sue salutazioni.
> — Grazie — rispose il giovinetto seccamente, lontano le mille miglia di comprendere 'l vero senso di quelle parole.
> — Essa *vi zufola all'orecchio,* voi mi capite, che non siete uccellino di primo volo, dopo quello che avete fatto, che qui i ragazzoni *vogliono lo scotto.*
> (...) Allora la canto chiara giacché volete fare il *noviziotto.* La società, cui tutti quanti sono in questo *collegio,* sottostanno alle regole, vi *domanda la mangia* (*sic*), poiché voi stasera potreste dormire da vero principe 60.

Dei sintagmi posti in corsivo, i primi due risultano attestati dal TB, rispettivamente s.v. *zufolare,* e *scotto* (« Quel che pagasi per il mangiare, segnatamente nelle osterie e negli alberghi »).

Dall'esame fin qui condotto, pur con dati sommari e provvisori, si può concludere che il goffo e affettato toscanismo del Brancaleone, frutto dell'incurabile insicurezza linguistica dell'ambiente, da una parte tradisce uno sforzo di rendere « accettabile e accessibile » l'opera al di fuori dei confini municipali e regionali [124], dall'altra questo pur meritorio tentativo di allargare la comunicazione letteraria non riscatta tuttavia il linguaggio dell'*Antonio Gusio* dall'ibridismo e qualunquismo linguistico-culturale tipico della narrativa contemporanea ad *Amore e Patria.*

Non diversamente può dirsi per la « prosa ufficiale », « togata solenne, purista, foggiata sui modelli cinquecenteschi o anche sui modelli del Giordani », tipica di « dissertazioni accademiche e di elogi

---

[124] C. Musumarra, op. cit., p. 147.

funebri »[125], accanto a cui si evolveva la nuova scrittura narrativa, oscillante tra classicità letteraria, enfasi romantica, toscanismo neopurista o pseudomanzonista, e sicilianismo involontario.

3.4. Le linee del panorama che s'è tracciato nelle pagine precedenti sono chiaramente marcate: mentre la prosa narrativa nel periodo 1820-40 non presenta un volto suo proprio, soppiantata com'è dalla poesia (lirica o epica), un netto discrimine può segnarsi tra la saggistica, redatta in uno stile scorrevole e abbastanza chiaro, e la prosa d'arte, difficile da captare con le sue faticose involuzioni sintattiche di stampo latineggiante, e conforme al pregiudizio classicista di imitare il Giordani fraintendendone pedantescamente l'abilità retorica[126].

Nell'area della pubblicistica, in un ambiente « freddo » alle polemiche[127] ma non del tutto escluso dal circuito culturale, benché le questioni, soprattutto quella della lingua, si trattassero a distanza (a volte anche di anni) e in sordina (per allusioni e sottintesi), può dirsi che non rimanesse del tutto eluso il compito della stampa di farsi « pabolo alle oneste adunanze di società ». E questo poteva avvenire nonostante lo scetticismo di molti compilatori di riviste, il cui intento programmatico era bandire le diatribe dei letterati, « oziose » e « dannose » come un tarlo che profondamente li rode » (*GG*, 1834, pp. IV-V).

Sul versante della realtà linguistica, il Verga rivela senz'altro, al pari dei suoi contemporanei e coetanei, un'acquisizione sommaria, ma non certo una strutturazione compiuta delle abilità linguistiche e stilistiche. A garantirgliela, al di là di orgogliose resistenze a una teoria fraintesa o manipolata emotivamente, poteva essere solo una lingua viva e vera, non appresa su vocabolari e grammatiche di qualsiasi genere o indirizzo, ma gestita da parlanti reali[128] e « competenti ».

---

[125] D. Magrì, *Aspetti della letteratura di Catania nell'Ottocento*, Catania 1934, p. 36.

[126] Cfr. S. Timpanaro, op. cit.

[127] Chiaramente si esprimeva in proposito il Principe di Scordia: « Io aborro la polemica letteraria, non la politica; in questa le parti usano più calma meno astio più franchezza più lealtà; in quella i sarcasmi i rimbrotti le ire facilmente divampansi, sicché la stampa [anziché] affratellare e far uno di tutti, serve a dividere e ferire e adontare il simile » (*S* 1835).

[128] Si pensi alle note dichiarazioni del Verga, ormai maturo, che « il predi-

Così, dotato di una solida competenza dialettale (poi sfruttata con lucidità e consapevolezza), e di una competenza sopradialettale approssimativa, Giovannino Verga a ventiquattro anni intraprendeva, senza cenci da risciacquare, ma con un corredo personale da rinnovare a proprie spese e senza sovvenzioni municipali [129], il suo viaggio alla volta di Firenze.

cato studio del vocabolario è falso », e che solo « ascoltando, ascoltando si impara a scrivere ».

[129] Si fa riferimento alla precedente emigrazione del Castorina a Torino, finanziata dal Comune di Catania, per « forbire il suo poema in Alta Italia » (per il testo del documento relativo all'assegnazione del sussidio, si veda il *Napoleone a Mosca*, cit., p. 1057).

FRANCESCO BRANCIFORTI

ALLA CONQUISTA DI UNA LINGUA LETTERARIA

1. Era l'anno 1941, quando il Russo allegava in appendice alla terza edizione del suo saggio su Giovanni Verga un capitolo nuovo su *La lingua di Verga:* esso rappresentava il primo e fondamentale contributo allo studio della lingua dello scrittore [1].

Fissato questo evento (quasi un avvento, in verità), si potrebbe tacere questo ed ogni altro riferimento bibliografico, poiché, come l'illustre letterato dichiarava, iniziando l'esame da *Una peccatrice,* di aver « tralasciato i romanzi precedenti, poiché si dovrebbe cadere troppo nell'analisi scolastica », nello stesso modo i suoi successori, con minore autorità ma con maggiore sufficienza, hanno tagliato fuori ben altro, per approdare vittoriosamente a *Nedda* ed alla grande 'conversione' [2].

---

[1] L. Russo, *Giovanni Verga,* Bari, 1979[8], pp. 280-358. Il saggio condotto magistralmente con rilievi soprattutto lessicali, contiene notazioni stilistiche ed interpretative fondamentali e resta il contributo più maturo nell'ambito della metodologia idealistica.

[2] Se non addirittura ai *Malavoglia* e a *Mastro-don Gesualdo* (vedi ad es. lo sbrigativo excursus iniziale di L. Sorrento, nel vol. *Sintassi romanza,* Varese, Ist. Ed. Cisalpino, 1950, capp. IV, VII e VIII e di G. Raya, *La lingua del Verga,* Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 20-1, o di E. Caccia, *Tecnica e valori dal Manzoni al Verga,* Firenze, Olschki, 1969, p. 232 e sgg.) come il saggio assai stimolante anche metodologicamente, ma in definitiva settoriale, di R. Ambrosini, *Proposta di critica linguistica. La dialettalità nel Verga,* in « Linguistica e Letteratura », 1978, pp. 15-48, sino alla *Nota sulla lingua della Duchessa di Leyra* di P. Trifone, in « Filologia e critica », I, 1976, pp. 454-465. Dei contributi più propriamente 'stilistici', sia pure con inevitabili e frequenti riferimenti alla lingua, basti qui ricordare i saggi di V. Lugli, *Il discorso indiretto libero in Flaubert e in Verga* nel vol. *Dante e Balzac,* Napoli, 1952, pp. 221-239; di G. Devoto, *I 'piani del racconto' in due capitoli dei « Malavoglia »,* nel « Boll. del Centro Studi Fil. e Ling. sic »., vol. II, 1954, pp. 5-13; di N. Vita, *Genesi del « discorso rivissuto » e suo uso nella narrativa italiana,* in « Cultura Neolatina », vol. XV, 1955, pp. 5-34; di I. Franges, *Su un aspetto dello stile di G. Verga* (*il dialogo interiore*), in « Studia Romanica », vol. I, 1956, pp. 3-44; di L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei*

E tuttavia, e forse proprio per questo, non è sembrato improduttivo o sconveniente, in occasione di un convegno di studi sui romanzi 'catanesi' del Verga, affrontare l'analisi linguistica di questi romanzi, 'scolastica' se si vuole, nello stesso doppio senso attribuibile alla definizione del Russo, sia che essa si debba riferire al facile e pur inevitabile schematismo dell'analisi, sia che si debba riferire alla qualità dei testi analizzati [3].

I risultati dell'indagine costituiscono un dato interessante, a condizione che la loro lettura sia effettuata senza pregiudizi: e il principale pregiudizio da evitare è, a mio parere, quello di cercare, tra i reperti raccolti ed allineati, elementi sparsi e singolari, e tuttavia già predestinati per intrinseco sortilegio alla futura 'costruzione' linguistica del Verga [4]. Questa prima vigilia di iniziazione letteraria va guar-

---

« *Malavoglia* », in « Belfagor », vol. XI, 1956, pp. 37-53; di G. Cecchetti, *Aspetti della prosa di « Vita dei campi »*, in « Italica », 1957, pp. 30-42 (poi in *Verga maggiore*, Firenze, 1968, pp. 27-46); di V. Masiello, *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, nel vol. di Asor Rosa, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1972, pp. 89-117. Ciò che qui importa sottolineare è soprattutto il fatto che il generale e generico riconoscimento della natura linguistica (o prevalentemente linguistica) del problema sia dei critici sostenitori della 'conversione' (a cominciare dal Capuana e dal De Roberto), sia dei critici votati e convinti della 'continuità', al di là dell'affermazione di principio o della sporadica indicazione dei dati più vistosi ed appariscenti, non ha condotto ad una ricostruzione sistematica dei diversi momenti della lingua del Verga. Ne sottolineava la necessità A. Navarria, *Federico De Roberto e la lingua del Verga*, apparso nella « Sicilia » nel num. del I° dic. 1950, indicando nello studio del De Roberto, *Verga, Scarfoglio e Giorgio Sand*, apparso nel « Giornale di Sicilia » del 23-4 Sett. 1919, (ora in De Roberto, *Casa Verga*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964), il primo saggio sulla lingua del Verga verista.

[3] « Imparaticci scolastici » li definisce Gianfranco Contini, scartandoli anche dal primo Verga, « che va da *Una peccatrice* del 1866... a *Eros* del 1875, attraverso il romanzo epistolare (poi rifatto) *Storia di una capinera, Eva, Tigre reale* » (in *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Sansoni, Firenze, 1968, p. 141).

[4] La ricerca degli incunaboli del Verga verista è stata una tentazione ineludibile sia dei critici del versante 'conversione' (naturalmente con prove e supporti 'esterni'; vedi, ad es., C. Di Blasi, *L'avvio della lingua del Verga tra storia e leggenda*, in « Narrativa », vol. VII, 1962, pp. 11-15), sia dei critici convinti sostenitori della 'continuità' con estrapolazioni 'interne', di natura contenutistica nella maggior parte, vedi G. Ragonese, *La lingua parlata dei « Promessi sposi » e del Verga. I. La lingua del Verga giovane*, in « Belfagor », vol. III, 1948, pp. 289-299, ora nel vol. *Interpretazione del Verga*, Bulzoni Ed., Roma, 1977, p. 13 e sgg.; G. Luti, *Lettura del primo Verga*, in « Studi Urbinati », vol. XXVI, 1952, pp. 3-20; C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana. Cultura e letteratura a Catania nella prima metà dell'Ottocento*, Catania, 1958, p. 105 e sgg.; I. Cremaschi, *L'inedito « Amore e Patria » (di Giovanni Verga)*, in « Galleria », 1965, pp. 128-132 (che ha trovato nel primo romanzo « un illuminante punto di par-

data in se stessa, nel suo vero significato di esperienza individuale esercitata e vissuta nell'ambito ben preciso di una cultura letteraria provinciale sulla soglia o poco oltre l'Unità. In essa perciò sono da individuare più gli esiti tradizionali, come momento inalienabile, ed ancora così poco conosciuto, della storia linguistica regionale pre-unitaria, che i precorrimenti innovatori, inattendibili sul piano del sistema linguistico collettivo e sul piano dell'esercizio letterario personale. L'uno e l'altro appaiono infatti coinvolti in un processo di mimetizzazione e di allineamento con una coiné nazionale già in buona parte formatasi e consolidatasi fuori ed in assenza di ogni apporto isolano e per nulla animati da una spinta qualsiasi di opposizione e di rinnovamento.

Tale è la realtà linguistica della Sicilia al maturarsi dell'Unità, che l'apparizione dei primi romanzi del Verga, e soprattutto de *I Carbonari della montagna,* testimonia e conferma [5]. In apparenza si presentano come documenti di un conformismo scolastico retrivo e consunto, ove non è lecito certo cercare *in vitro* barlumi, sia pure scarni e sporadici, di anticipazione di un futuro nuovo e folgorante. E tuttavia sono documenti significativi per la ricostruzione di un momento importante della unificazione linguistica nazionale e nel contempo per i loro valori e la loro identità letterari efficaci a dare la misura del divario che distingue e contrappone la cultura isolana e la cultura continentale. E almeno in questo la ricerca esce fuori dai limiti di una esercitazione 'scolastica'.

Ma ancora, nell'ambito medesimo della vicenda verghiana, non è senza frutto cogliere il senso delle aspirazioni, delle ritrosie, degli entusiasmi dei primi esperimenti letterari dell'aspirante scrittore, perché più netto e lucido possa riuscire il formarsi e il configurarsi della sua fisionomia. Il conflitto latente lingua-dialetto nel giovane Verga, ad esempio, e la soluzione adottata nei primi romanzi sono esperienze di una repressione e di una violenza esercitata sulla propria *humus* lingui-

---

tenza » e vi ha rintracciato « i fermenti realistici del romanticismo italiano »); F. Nicolosi, *Questioni verghiane* (cap. *Vigilia d'armi*), Roma 1969, p. 12 e sgg. Nemmeno lo stesso Annoni vi si sottrae, nell'Introduzione all'ed. de *I Carbonari* appresso citata, pp. 22-24 e soprattutto nelle conclusioni di p. 38 e 42-4 (il pastore incontrato da Corrado disertore anticipazione di Jeli, Rita la prima creatura autenticamente verghiana, la marea-tempesta, etc).

[5] Vedi Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita,* Laterza, Bari, 1974, p. 32 e sgg.

stica per obbedienza ad una ideologia letteraria fanaticamente perseguita; ed è superfluo rilevare come, sul piano della crescita culturale ed artistica, le contrapposizioni interne, disponendosi in tempi diversi o rispondendo a sollecitazioni contrastanti, s'illuminano a vicenda e si precisano; e se rettamente interpretate, riescono a dare infine il disegno unitario di una storia individuale coerente.

1.1. Il Verga assunse come prima 'prova' i modelli narrativi della tradizione romantica, già largamente sperimentati anche dalla tradizione locale[6]. L'ampia cornice del romanzo storico, entro cui s'inquadrano tutti e tre i titoli (*Amore e patria, I carbonari della montagna* e *Sulle lacune*), presenta tuttavia alcune variazioni consistenti, tra le quali è da citare almeno per l'ultimo il romanzo d'appendice; nell'interno di tale cornice s'individuano ancora distintamente almeno due altre forme, il romanzo-memoriale (i capp. XXXIX-XLII dei *Carbonari*), e il romanzo epistolare (i capp. XVI-XVIII di *Sulle lacune*)[7].

---

[6] La più ampia e documentata trattazione di essa nel saggio già citato di C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*. Sull'aspetto linguistico di tale tradizione, in rapporto al Verga giovane, poco o nulla s'è indagato; eppure una ricerca in tal senso darebbe ragione di molti esiti che emergono in queste pagine, come ad es., primo fra tutti, l'elezione preordinata di un modello di lingua aulica, la negazione implicita o esplicita del vernacolo, l'automatismo categoriale del romanzo storico e la corrispondente staticità della sua forma linguistica. Per la corrispondente analisi della produzione continentale, vedi le affrettate annotazioni *Sulla lingua del Guerrazzi* di G. Falaschi, nel vol. di AA.VV., *F.D. Guerrazzi nella storia politica e culturale del Risorgimento*, Firenze Olschki, 1975, pp. 221-230. Sul versante più propriamente teorico-letterario, con particolare riferimento all'area settentrionale, è di grande interesse la relazione di Maria Corti, *Il problema della lingua nel romanticismo italiano*, tenuta al VI Congresso dell'Ass. Int. per gli studi di lingua e lett. it., Budapest, 10-14 ott. 1967, ora nel vol. *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 163-191.

[7] Per i testi, Giovanni Verga, *I Carbonari della montagna — Romanzo storico. Sulle lacune — Racconto*, a cura di C. Annoni, Vita e Pensiero, Milano, 1975, ove si trovano tutti i riferimenti delle edizioni originali, rispettivamente del 1861-2 e del 1863 (tutte le citazioni non siglate, contraddistinte solo da un numero, si riferiscono a questa edizione); per *Amore e Patria* (siglato AmP) si conoscono solo i frammenti pubblicati da L. Perroni, in appendice all'art. *Ricordi di D'Artagnan*, nel vol. *Studi verghiani* II-III, Palermo, 1929, poi in *Studi critici su G. Verga*, Roma, 1934, pp. 97-107 (Cap. *Il corsaro*, ms. 109-118; Cap. XXI. *La vendetta*, ms. 373-389; Cap. XXVI. *Miseria e rassegnazione*, ms. 451-467). Allo stato attuale, la situazione dei manoscritti è la seguente. Del primo romanzo, *Amore e Patria*, la esistenza del manoscritto è attestata dal De Roberto (in due articoli, con citazione di qualche brano, del febbraio-marzo 1922; le indicazioni complete nel vol. *Casa Verga* cit.), che senza dubbio lo ebbe tra le

E' naturale che ognuna di queste forme comporti strutture narrative diverse, sulle cui funzioni e valori espressivi sono chiamati a pronunziarsi gli storici della letteratura [8]; al linguista non compete tanto disegnare le coordinate linguistiche di un facile giudizio di valore (in verità troppo elementare e mediocremente professionale nel caso presente), quanto spiegare le ragioni per cui quelle coordinate si sono determinate ed organizzate e il loro peso immediato e la loro durata e le loro mutazioni.

Il primo approdo linguistico del giovane scrittore avviene sulla riva della tradizione aulica, secondo un processo di appropriazione dettato esclusivamente dall'insegnamento scolastico e dalle scelte di 'letture'. Una tradizione perciò accolta secondo complessi meccanismi di

---

mani in due occasioni, durante le feste del 1920 e dopo la morte dello scrittore: contava 672 pp., di scrittura « grande e chiara », diviso in trentacinque capitoli, ciascuno con un suo titolo (tra i quali *La spia, Il bandito, Il sacrificio*); ancora si conservava tra le carte del Verga, durante la 'custodia' dei Perroni, onde gli estratti citati del 1929. Nel 1934 ne fu approntata l'edizione integrale, per la Mondadori, a cura degli stessi Vito e Lina Perroni; ma essa non vide mai la luce, rimanendo superstite almeno una copia delle bozze di stampa (se le indicazioni di G. Garra Agosta, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Ed. Greco, Catania, 1977, p. 91, n. 1823, sono esatte). Il manoscritto comunque non è stato restituito da V. Perroni, non figurando tra i manoscritti verghiani recentemente acquistati dalla Regione Siciliana e custoditi nella Biblioteca Universitaria di Catania. Dei *Carbonari della montagna* è esistito il manoscritto completo, di cui ecco i dati: manoscritto autografo in quattro fascicoli, di pp. 176 il primo (ripetuta la numerazione delle pp. 88-89, senza numerazione la p. 174), di pp. 121 il secondo (ripetuta la numerazione di p. 55 sulla effettiva p. 56, senza num. la p. 1), di pp. 122 il terzo (numerate da 2 a 122), di pp. 177 il quarto (con numerazione da 2 a 20, ricalcata su precedente numerazione da 123 a 143, per la quale vedi fasc. prec., da 144 a 167 e da 45 a 117). In particolare il primo fascicolo comprende i capp. I-XVI, senza l'Introduzione (perciò esattamente il testo del I vol. dell'ed. Tip. Galatola 1861); il secondo i capp. XVII-XXVIII (ed. cit., vol. II); il terzo i capp. XXIX-XLII (ed. Tip. Ospizio di Beneficenza, 1862, vol. III); il quarto i capp. XLIII-Epilogo (ed. cit. vol. IV). Di esso comunque è pervenuto, nella recente acquisizione regionale, solo il primo fascicolo, i cui estremi corrispondono alla descrizione sopra riportata; il resto, a meno di un tardivo ritrovamento, è andato perduto. Così come è andato perduto, questo però sin dalla prima stampa del '63, il manoscritto del romanzo *Sulle lacune* (sigl. Slac.). E' da aggiungere che nessuno dei due editori recenti, il Niccolai per l'edizione modenese del 1973 e l'Annoni per la milanese del 1975, ha potuto far ricorso al manoscritto dei *Carbonari*. Gli esiti del confronto delle stampe con il manoscritto saranno dati in altra sede.

[8] Interessanti annotazioni, che rimarcano « la frattura tra le funzioni strutturali e il fondamento storico-conoscitivo della narrazione nei *Carbonari*, ha scritto G. Zaccaria, *La 'falsa coscienza' dell'arte nelle opere del primo Verga*, in « Sigma », vol. X, 1977, pp. 91-102.

imitazione e vissuta secondo delicati rapporti di simpatia ed ammirazione per una cultura nazionale 'prestigiosa' e, nel contempo, di rimozione/assunzione di un patrimonio di cultura locale, linguistico e di classe. Una cosa è certa, che la graduale conquista di un linguaggio letterario è conseguita mediante l'esperienza esclusiva di una riflessione di lettura di testi, senza la mediazione riduttrice e rasserenante di un livello espressivo 'intermedio' (italiano colto parlato), l'unico che potesse assicurare tra la consuetudine fondamentalmente dialettale del borghese intellettuale di provincia e il paludamento oratorio del letterato, decisamente lanciato a dar corpo alla sua vocazione letteraria di respiro nazionale, la formazione di uno strumento linguistico autonomo e dinamico [9]. In tale assenza è da ricercare la causa prima della precarietà linguistica e fantastica delle prime 'prove' verghiane, sopraffatte sotto il profilo formale dalla incessante carica velleitaria dello scrittore, assolutamente teso a mantenere un registro 'sublime' dell'espressione, attributo di un prestigio 'nazionale' della scrittura [10], e condizionate sotto il profilo fantastico a scelte di motivi eroici e patriottici, avallo del ruolo civile di un aspirante scrittore isolano al compimento dell'Unificazione [11].

---

[9] Sarà conquista del Verga maturo: « Certamente, la lingua italiana è uno strumento perfettissimo, ed è la lingua parlata da una persona colta... Ascoltando, ascoltando, si impara a scrivere »; nell'intervista di Ugo Ojetti dell'agosto del '94 (nel vol. *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946, p. 116). Sulla determinazione della sua vocazione di scrittore, rivelatasi fermissima sin dai *Carbonari della montagna*, insiste S. Guarnieri, *L'opera di Verga sino ai « Malavoglia »*, in « Galleria », 1965, p. 70 e sg.

[10] Caratteristica della « scuola democratica », secondo la distinzione operata drasticamente dal De Sanctis nel corso napoletano degli anni '71-'75 (*La letteratura italiana del secolo* XIX: *La scuola liberale e la scuola democratica*, Bari, Laterza, 1953, vol. II, pp. 317-326). La sintesi più esauriente della narrativa di questo periodo è data da S. Romagnoli nel cap. *Narratori e prosatori del Romanticismo* della *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano, 1968, vol. VIII, pp. 7-192.

[11] « Un ideale di ritorno », lo ha brillantemente definito Giacomo Debenedetti, ed ancora « un'epica dell'immediato ieri » e ne ha indagato quasi con crudeltà, comunque con molta spregiudicatezza, le motivazioni interne (« consumismo » ed « opportunismo »), nelle lezioni messinesi del 1951-2, raccolte poi nel vol. *Verga e il naturalismo*, Garzanti, 1976, pp. 74-5. Per gli elementi distintivi tra romanzo storico e romanzo popolare, tra impegno civile dell'uno e funzione evasiva dell'altro, vedi U. Eco, *« I Beati Paoli » e l'idologia del romanzo « popolare »*, in « Uomo e cultura », n. 11-12, 1973, pp. 71-90, poi in AA.VV., *Letteratura e semiologia in Italia*, a cura di G.P. Caprettini e D. Corno, Rosemberg & Sellier, 1979, p. 181 e sgg. Superfluo aggiungere che, soprattutto ne *I*

L'indagine condotta sotto il profilo linguistico dei tre primi romanzi del Verga conferma la linea interpretativa ora proposta, fornendo i dati caratteristici delle diverse componenti che contemporaneamente agiscono come forze determinanti nella vicenda compositiva di essi.

In prima istanza la ricerca costante e presuntiva della 'letterarietà della lingua, individuata in un astratto modello 'toscano' [11 bis]: ne sono riprova alcuni esiti che investono tutti i settori grammaticali, dalla fonetica alla morfologia, dalla sintassi al lessico.

2.1. Forse i fenomeni fonetici sono gli elementi più esigui della ricercata letterarietà della lingua. Alcuni sono di difficile catalogazione per le oscillazioni grafiche stravaganti del tempo [12], altri sono senz'altro,

---

Carbonari della montagna, al di là della definizione canonica di romanzo storico, gli ingredienti della narrativa popolare insieme ad elementi della tradizione 'gotica' vi compaiono con assoluta preponderanza: società segreta, protagonista eroe-superuomo, gioco oppositivo tra due nemici, rappresentazione fisica del 'cattivo', sotterranei e spelonche artificiali (su questi ultimi, M. Praz, *La morte, la carne e il diavolo, nella letteratura romantica,* Firenze, Sansoni 1948), ed ancora il tradimento, la spia, l'addio, la congiura; per tutta questa tipologia, vedi Folco Portinari, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento,* Einaudi, 1976, p. 10 e pp. 13-18. Sulla posizione ritardataria di questa produzione, vedi M. Romano, *Mitologia romantica e letteratura popolare,* Longo ed., 1977, p. 154 e sgg.; Sullo sfondo 'politico' dell'opera verghiana (e particolarmente del primo Verga), vedi le annotazioni, assai superficiali, di E. Cremaschi, « *Sulle lagune* » *di Giovanni Verga,* in « Narrativa », n. 3, 1960, pp. 118-125 e di Antony J. De Vito, *Politics and history in the work of Giovanni Verga,* in « Forum Italicum », 1969, pp. 386-388 (già il Portinari, nell'op. cit., p. 23, ha accennato al romanzo storico come metafora del presente); di ben altro spessore le approfondite analisi di Pietro Mazzamuto, Nicolò Mineo e Calogero Colicchi, che compaiono in questo stesso volume.

[11 bis] Il presente contributo riecheggia nel titolo il notissimo saggio di Maria Corti sulla lingua del Manzoni, *Uno scrittore in cerca della lingua,* in « L'Approdo letterario », vol. 27, 1964, pp. 3-20, ora nel vol. *Metodi e fantasmi,* op. cit., pp. 145-159; ma già la voluta differenziazione definisce le diverse esperienze, parallele e pur divergenti, dei due scrittori (mi riferisco naturalmente al primo Verga). E' illuminante seguire la storia della vicenda linguistica manzoniana sulla scorta degli studi di F. Forti, L'« *eterno lavoro* » *e la conversione linguistica di A. Manzoni,* nel « Giorn. Stor. d. Lett. Ital. », vol. CXXXI, 1954, pp. 352-85, e di G. Nencioni, *Conversioni dei « Promessi Sposi »,* in « La Rass. della lett. it. », vol. LX, 1956, pp. 53-68, e di A. Stella, *Problemi di stile e di lingua nel Manzoni,* in « Cultura e Scuola », vol. XLIX-L, 1974, pp. 105-17 (oltre che della *Introduzione* di D. Isella all'ed. delle *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese* di A. Manzoni, Milano-Napoli, 1964).

[12] Accanto ad illegittimi segni di elisioni, sono da annoverare alcuni casi di raddoppiamenti e di scempiamenti, *arruginito* 159, *piagnuccolosa* 160, *satan-*

per la loro gratuità, addebitabili al copista o allo stampatore: tutte in ogni modo sono da sottoporre al sistematico riscontro con il manoscritto (per la parte superstite). La maggior parte di essi, tuttavia, deve essere fatta risalire a matrici colte di derivazione letteraria toscana. Tali sono alcuni casi di dittongamento delle toniche *e* ed *o*, *leggiere* 91, *altiera* 97, *ciera* ('cera') 174, *messaggiero* 196, *intiero* 210, *siegue* 228; *capriuolo* 94, *campagnuolo* 110, *figliuolo* 163, *tuono* ('tono') 168 *cuoprono* 333, *cuopre* 358, e delle atone *angioli* 98, *intieramente*, *giuocare* [13]; così come alcuni tipi di sonorizzazione o di assordimento (*coverte* 88, *cangiamenti* 91, *covrirsi* 92, *palagio* 110, *sacrifizio* 122, *consagrare* 134) ed infine di palatalizzazione (*sopravvegnenti* 214). Accidenti fonetici, come un esempio di dissimilazione (*scalfaretti* 'scalfarotti' 227) e alcuni casi di assimilazione (*raccossi* 335, per *raccolsi*, e *raccorre* 433) o più comuni come l'enclisi pronominale (*nol* 'non l'ho' 134, *eravi* 127, *levatemivi* 180, *pregarnelo* 210, *eransi* 293, *puossi* 363) o come l'epentesi (*istesso* 114, *istato* 182, *estraordinarie* 316) o come la sincope (*fè* 144, *egualtà* 152, *fò* 205, *oprar* 404), per le forme assunte, sono da attribuire ad una precisa predisposizione di impreziosimento e di nobilitazione della lingua, su facsimili toscani. A comprova, possono citarsi alcune forme verbali oscillanti, tipo *avea* 88, *trasfondea*, *sieno* 113, *anderà* 168, ed insieme il caso più distintivo di una grafia etimologica, *abnormale* 406 e alcuni di fonetica arcaicizzante *rubello* 289 e *bullettini* 293 e infine *alighe* in Slac 576.

2.2. Sotto il profilo morfologico, più che forme organiche distintive, corrispondenti ad una intenzione nobilitante, sono da annoverare alcune linee di tendenza, che chiaramente denunciano certe predilezioni espressive, quali, ad es., l'adozione costante e generalizzata di formule astratte e perifrastiche. Da qui l'uso indiscriminato e predominante dell'articolo indeterminativo e del partitivo: *l'estrema diramazione degli Appennini... assume dei caratteri particolari* 88; *facendo vibrare degli echi potenti*

---

nico 286, *fanfarre* 290, *pippe* 361, *traggittare* 374, *parossismo* 408, *ondegiamento* 465 e in AmP compaiono *pippa* 97, *riserba* 98, *uffiziali* 98, *straggi* 98, *privileggi* 99, *sagrifizii* 101, *fibre* 101, *benefizio* 103, *sagra* 104. Sulla persistenza di tali incertezze nella scrittura del Verga ha insistito il Raya, op. cit., p. 20.

[13] Così, in misura minore, anche in Slac *barcarolo/barcaiuolo* 517, *nieghi* 524.

93; *il suo personale svela delle grazie seducenti* 97; *lavare la schiena di Giannina con del vino caldo* 114; *vide luccicare... dei monti di fucili e di sciabole* 131; *assisteremo a delle rivelazioni tristi* 154; *e che svelava delle passioni violente* 243.

Le notazioni più interessanti riguardanti sostantivi sono inerenti alla loro scelta e perciò sono differite al paragrafo del lessico; la loro forma grammaticale non presenta particolarità distintive notevoli, se si eccettua l'oscillazione nelle forme del plurale dei sostantivi a doppia terminazione: *la punta dei diti* 109; *sui ginocchi* 118; *i suoi labbri* 204; *dalle labbra del giovane* 217; *le braccia* 257; *membri rotti* 467; *le cervella* 190 [14]. L'oscillazione, come spesso accade, risale financo al livello delle varie redazioni. La scelta, caduta in quantità notevole sulle forme del plurale in *-i*, non corrisponde in verità al senso proprio o figurato dell'uso del nome. Prevalente la conservazione della *i* atona nei plurali dei femminili con terminazione *-cia* preceduta da consonante (*massiccie* 91; *torcie* 114; ma anche *guance* 114, *cacce* 115); un caso infine da registrare di terminazione in *-io* risolto al plurale in *-i* (*da uno dei baleni della giovinetta* 148). Per il genere, forme oscillanti anomale di maschile o femminile si presentano con *spianata* 90, *spianato* 178, *il mio uniforme* 316, ed infine *sul piazzuolo della chiesa* 449.

Dell'aggettivo e della sua formazione, sotto il profilo morfologico, sono da segnalare almeno due fenomeni ricorrenti: l'uso dell'aggettivo verbale del tipo *cuore sussultante* 143, *nonnulla... palesanti* 194, *fidente di sè* 208, *sguardo divorante* 406, *passività... fidente* 421, *corpo... gocciante* 460, *oscurità sopravvegnente* 465, e dell'aggettivo indicante nazionalità senza suffisso (*-ico, -ese*): *bandiera britanna* 192, *esercito italo-franco* 289, moduli ambedue da addebitare certamente per vie diverse ad origine ed intenzione colte.

Per i gradi di comparazione, alcune forme di trasposizione sono certamente da farsi risalire ad una intenzione nobilitante (tipica quella del superlativo relativo con disposizione francesizzante): ... *abbiamo fra di noi dei nomi di donne e di giovinette più potenti, le più nobili, e forse anche le più belle e le più eleganti del regno* 131, *il manicotto, è del più bel zibellino* 227, *l'effetto il più sinistro*, 257; *liscia e del più*

---

[14] Ed anche *i sopraccigli* Slac 563. Si notino anche forme anomale come *arme* (pl.) di AmP 99 e *la carcere* di Slac 496.

bel colorito 323 [15]. Alquanto libere alcune forme dell'avverbio usate come aggettivo, ad es. *il bagliore dei lampi non era si spesso* ('frequente') *da rischiarare le tenebre* 114.

La serie dei pronomi personali non è molto varia. Alcune forme sono ostentatamente colte o nella forma medesima, *ei* 133, o nell'uso di favore, ad es., *non so come ottenermi il vostro perdono* 116, ovvero iterativo, *io mi muoio del desiderio* 148 [16].

Dei pronomi dimostrativi l'incidenza delle forme di *colui* 125, *colei* 215, *coloro* 390 è preponderante soprattutto con valore intensivo, come *dessi* 201, *dessa* 223, *desso* 227.

Frequente il pronome neutro di terza persona o le particelle *ci* e *vi* o *ne* con funzione pleonastica, ad es. *brillava un bel lume di luna, come lo suole in questi improvvisi cambiamenti* 137, *come ho l'onore di dirvelo* 148, *per darle quella Costituzione che il vostro re stesso ne ha lacerato quando...* 188, *io mi vi era immerso* 287. Forma chiaramente toscanizzante, *ove speravo di fare una buona caccia, quantunque la sia stata una cattiva giornata per me* 120 [17].

Un accenno a parte merita l'uso di alcune forme verbali, del passato remoto soprattutto (della sua incidenza sintattica si parlerà in appresso) e poi del participio passato. Accanto a forme regolari, *credei* 126, *sedè* 112, *resistè* 132, *retrocedè* 150, *ricevè* 211, *sedei* 302, *possedè* 371, *temei* 397, *stridè* 430 (con assoluta assenza delle forme analogiche *-ètti ètte, -èttero,* sentite probabilmente come forme del parlato), compaiono forme del perfetto forte in *-si* chiaramente dotte, *costrusse* 90, *scoperse* 121, *processe* 143, *cesse* 143, *offerse* 273, *risolsi* 273, *cessi* 373, ed accanto ad esse le forme del part. pass. *tratto* 110, *fesse* 333.

Da rilevare anche la costruzione impersonale del verbo in luogo del passivo, a dare una patina colta al periodo, ad es., [*un'armata*] *che non si trova dove si cerca dai nemici* 131; oppure in luogo dell'attivo narrativo, ad es., *si era bussato al portone, e la voce conosciuta di un*

---

[15] Più frequente in AmP, vedi *fra le miserie le più degradate* 105, *l'ironia la più sanguinosa* 107.

[16] Con senso vezzeggiativo in Slac *hai scommesso di farmi arrabbiare la mia graziosa Wylsker* 520.

[17] Ed anche in Slac *di qual padrona la vuol parlare* 504, *quella parola la è dura a profferire* 530.

nostro servo si fece sentire 140; *un mese dopo ella non fu più veduta; si domandò a sua madre, e rispondeva sempre...* 157.

Dell'uso delle preposizioni si dirà in appresso; qui occorre rilevare alcuni nessi preposizionali che hanno come base il valore dotto o letterario attribuito al termine reggente, ad es. *abito da cavalcare* 98, *il barone era vestito di un corto abito* 115, *un sedile... era rabescato in rame di grossi caratteri misteriosi* 127, *al rumore che fece in entrare* 279, *la voce tremante dell'emozione* 268, *io lo percossi di uno schiaffo* 338 [18].

Alcune forme dell'avverbio, infine, sono decisamente toscanizzanti, dal *tosto* nel senso di 'subito' (*ma tosto ella li perdè di vista* 114; *e tosto la porta si aprì* 115) a *lungi* nel senso di 'lontano' (*sia andato più lungi* 112), da *anche* 'ancora' (*i suoi occhi sembrarono balenare anche un momento* 170; *Oh, anche una parola, signore* 188) a *di fatto* 'infatti' (*di fatto neppure ora ne avverto la più leggiera impressione* 119) da *presso a* 'vicino, quasi' (*che avevano lasciato presso ad estinguersi* 124), ad *indarno* 'invano' 314, sino al caso limite di *mica* (*non mica ucciso, ma ferito* 214).

Anche la variopinta serie delle interiezioni risale ad un modello linguistico toscaneggiante. Compaiono le forme più usuali *poffarbacco* 116, *per Diana* 116, *cospetto* 118, *cospettone* 148, *perdinci* 174, *poffare* 174, *capperi* 206.

2.3. L'assetto sintattico della frase e del periodo costituisce per la ricerca del giovane scrittore la prova più delicata, nella quale la forza della norma scolastica contiene ed incanala nelle sue strutture tradizionali le 'invenzioni' della sua vena narrativa. I primi romanzi verghiani propongono, ad es. per l'uso dei tempi dei verbi, schemi canonici quali l'alternanza del presente e dell'imperfetto nella descrizione dei luoghi e dei personaggi, in un gioco di prospettiva vario e coordinato. L'avvento del presente, in una relazione di fatti passati (avvenuti nel 1810 e narrati nel 1860), ha una funzione o di necessità (panorama geografico immutabile) o di tecnica rappresentativa (rapido avvicinamento ovvero connotazione affettiva del paesaggio).

---

[18] Ancora esempi di AmP come *moribonda di fame e di disagio* 105, *cercare di qualche cavallo* 105, *portate a cielo* 107.

Si veda l'apertura dei *Carbonari:*

presente: descrizione del paesaggio
imperfetto: descrizione della Torretta
descrizione della piccola valle
descrizione del castello di San Gottardo
descrizione di Giustina di San Gottardo
descrizione del temporale e attesa di zio Giacomo
perfetto: primi atti di zio Giacomo; incontro con Giustina. Inizio dell'azione
perfetto: continuazione dell'azione

Ancora più stringente l'uso dei tempi in un altro episodio: la presentazione di Rita, la piccola pazza, al capitolo XI:

presente: descrizione della capanna ai limiti del bosco
imperfetto: descrizione di Rita
storia di Rita
presente: descrizione dell'alba e dell'attesa di Rita
perfetto: incontro con Angelo. Inizio dell'azione

L'esemplificazione potrebbe moltiplicarsi agevolmente sempre però con le medesime risultanze, di una applicazione abbastanza sciolta e disinvolta dell'uso dei tempi secondo schemi tradizionali della letteratura narrativa [19].

A questi schemi possono farsi risalire costrutti che riguardano piuttosto la organizzazione sintattica del periodo, che denunciano, sempre nell'ambito delle categorie grammaticali 'di scuola' o 'di studio', alcune precise predilezioni retoriche.

Si esaminino alcuni esempi, tra i più significativi, di colorita descrizione del carattere di un personaggio o di discorso diretto (apostrofe) ed infine di una situazione narrativa carica di intensità. Sono esempi tipici di una costruzione 'ordinata':

> ma quella pelle è ancor liscia e colorita, quando non si fa pallida dell'emozione o livida della collera; quelle labbra sono ancora del più bel cinabro quando non sono serrate dell'alterigia o non tremano della

[19] Harold Weinrich parla delle tre onde temporali ne *Le Père Goriot* di Balzac nell'analizzare l'uso dei tre tempi (presente, imperfetto e perfetto semplice, con netta preponderanza del secondo) nella letteratura narrativa del Realismo e del Naturalismo; nel vol. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo,* Soc. Ed. il Mulino, Bologna 1978, p. 136.

violenza delle passioni; lo sguardo è chiaro e limpido quando non brilla altiero o sdegnato sotto i lievi sopraccigli biondi aggrottati 193

Non più pace, non più sicurezza, non più onore, non più dignità nazionale; da per tutto il soldato francese che ruba, viola, uccide, e per soprappiù fa sentire il suo infernale sogghigno di scherno e d'insulto, che ci chiama briganti, vili, assassini, italiani 207.

Tutti i volti erano bassi, tutti gli occhi erano rivolti su di lui con ammirazione. Era di un effetto sì sorprendente quel quadro di tante passioni potenti, di tante volontà energiche, di tante forze formidabili, di tante teste elevate che si piegavano dinanzi la voce, il gesto, la volontà di quell'uomo, giovane, debole, ma energico 249.

E' agevole rilevare l'impiego calcolato dello strumento sintattico, qual'è quello della ripetizione, come mezzo per moltiplicare l'effetto dell'iperbole descrittiva. L'iterazione dei costrutti ora paratattici ora ipotattici risponde ad una intenzione chiaramente retorica, tradotta e risolta con scelte grammaticali di precisa marca scolastica; tutto ciò indica una riflessione intensa sulla disciplina tradizionale dell'architettura del periodo e l'assunzione di uno schema, che nel suo interno ha sì una rilevante molteplicità di articolazioni, ma che alla fine si dimostra ripetitivo nell'ampio e vario contesto della narrazione.

E', a quanto pare, il limite più alto di formalizzazione grammaticale del linguaggio letterario dei primi romanzi del Verga. Compaiono, è vero, livelli più modesti di tale regolamentazione, e uno di questi è rappresentato dall'uso insistente del pronome *cui* con valore di specificazione in formule arcaicizzanti, quali *sul collo dell'animale, di cui la criniera* 96, *le sue bianche braccia, di cui le mani infantili* 98, *il conte, di cui lo sguardo* 107, *sala tappezzata di ritratti di famiglia, e di cui il soffitto portava* 109, *i soldati, di cui i cavalli* 182 [20]. Non v'ha dubbio che trattasi non tanto d'una restrizione esterna, una 'catena' della grammatica, quanto d'una scelta dettata dalla puntuale rispondenza all'insegnamento e la predilezione per una forma perifrastica antiquata sentita come aulica e letteraria.

---

[20] Anche in Slac *le mire..., a cui condiscendere egli dovea* 566; ed un altro caso d'impacciata costruzione pronominale, Slac *dei suoi oppressori, di quelli per causa dei quali forse ella portava il lutto* 504.

Altra soluzione della proposizione relativa abbastanza frequente e di segno opposto è rappresentata dalla sua sostituzione con il participio presente, a volte in funzione aggettivale: *cani di Fox Hounds uscenti dalle fratte* 96, *capelli cadenti in grazioso disordine sul collo* 97, *occhi nuotanti nelle lagrime* 231, *a soffocare la voce del Capo opponente* 243, *petto... rompentesi* 301, *guanti bianchi salienti* 324, *petto sussultante di un fremito febbrile* 340, *il tutto nuotante in un lago di sangue* 467.

Di precisa derivazione scolastica è la costruzione classicheggiante dei *verba timendi: temevo che non ti fossi dimenticata* 135, *il solo mio timore era che non facessi due colpi in uno* 216, *temevo che non suonasse troppo male così vicino al trono* 326, *temo che la loro ultima manifestazione di collera non ci abbia recato qualche danno* 432.

Assai interessante infine l'adozione di un altro costrutto libero, senza forma verbale, che forse risale nel contesto descrittivo ad una breve annotazione di passaggio: ad es., *poche parole sul paesaggio* 88, *altra incidenza più rimarchevole* 91. Tale clausola ellittica ha però quasi sempre il senso di una sottolineatura finale conclusiva, apparentemente impersonale, sostanzialmente personalissima, sia che commenti una nota del paesaggio: [21]

> E poi ascendendo la Piccola Maiella, che era l'una delle due colline posta più innanzi, vi era là al Nord il Golfo di Taranto — Poesia di un piccolo mare dentro un piccolo paradiso che si chiama Italia meridionale 90.
>
> Si udivano da lontano le campane degli armenti che ritornavano agli ovili — avemaria del giorno della campagna 228.
>
> Finalmente, sui lucidi vapori della laguna, che sembrano il velo da sposa di questa odalisca dell'Adriatico, si scorge una piccola macchia oscura che viene dal canale di Scomenzera — lieve sfumatura sul fondo inondato di pallida luce — quella macchia, dapprima indecisa... Slac 573

[21] Sulla 'grammaticalizzazione' dell'apposizione, vedi G. Herczeg, *Lo stile nominale in italiano*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 116 e sgg.

sia che ammonisca aspramente:

> Finalmente mi fu pronunziata lo sentenza che mi condannava alla gogna e poscia alla morte in grazia però del mio cordone di cavaliere era la scure, che dovea farmi l'onore di togliermi la vita e non il capestro — estreme aberrazioni dell'orgoglio dell'uomo 350.

2.4. Il vertice della ricerca di un linguaggio letterario è naturalmente toccato dalla scelta lessicale: è su questo fronte che il giovane autore ha esercitato il recupero più intenso delle sue reminiscenze scolastiche e delle sue predilezioni di lettura, adducendo a forma concreta di espressione narrativa un bagaglio scelto di voci colte, auliche e antiche, richiamate con corriva perseveranza per dare decoro e raffinatezza al discorso descrittivo o enfasi eroica e nobiltà di movenze all'eloquio dei personaggi, in ogni modo una 'tenuta' straordinaria agli eventi riferiti. Il lessico è lo specchio più sensibile di tale ipergradazione del linguaggio e dà il quadro esatto delle equazioni operate dall'autore, l'una all'altra correlata, come quella di 'lingua letteraria' = 'lingua dotta', o l'altra 'espressione iperbolica' = 'sublimazione eroica'. E' in definitiva nell'oltranza formale di questo lessico che traspare la generosità ed insieme la fragilità della sua coscienza letteraria in cerca di una sua identità.

L'analisi del lessico avviene perciò in buona misura come verifica della sua provenienza e in tal senso è facilmente catalogabile. Vi compaiono voci del tutto inusitate nel linguaggio comune: *erica* 'edera' 89, *ascendere* 'salire' 89, *profferire* 'dire' 99, *divisa* 'bandiera' 105, *pressura* 'pressione' 106, *alterezza* 'alterigia' 110, *sire* 'signore' 111, *complesso* 'robusto' 115, *emendazione* 'giustificazione' 116, *avvedersi* 'accorgersi' 122, *formulare* 'recitare' 123, *gironzare* 'gironzolare' 125, *incrocicchiare* 'incrociare' 130, *tirannide* 'tirannia' 130, *profferta* 'offerta' 134, *ondati* 'ondulati' 144, *rimembranza* 'risonanza' 149, *chiurlo* 156, *castaldo* 'fattore' 163, *bigiccio* 'grigiastro' 167, *bricconi* 'furfanti' 178, *parlamentario* 'parlamentare' 179, *segnale* 'obiettivo' 179, *barbigi* 'baffetti' 179, *gonzo* 'idiota' 183, *impero* 'comando' 185, *taccia* 'accusa' 186, *ricordanze* 'ricordi' 285, *abbrunati dal sole* 'cotti dal sole' 186, *ammorzare* 'estinguere' 188, *cinabro* 'rosso vermiglio' 193, *abboccarsi* 'incontrarsi' 197, *marino* 'marinaio' 199, *guarentigie* 'garanzie' 203, *trascorrere* 'devastare con scorrerie' 212, *scorrere* 'fare scorrerie' 213, *scavezzarsi*

il collo 'rompersi il collo' 216, *argomentare* 'pensare' 234, *epistola* 'lettera' 236, *birbo* 'birbone' 240, *ciarliero* 'locuace' 242, *derogare* 'discostarsi' 249, *pulsazione* 'battito' 251, *tenacità* 'tenacia' 261, *spira di fumo* 'spirale di fumo' 274, *aspettazione* 'attesa' 277, *tardanza* 'ritardo' 279, *orpello* 'ornamento' 287, *abbracciamenti* 'abbracci' 287, *reficiamento* 'ristoro' 290, *eminenze* 'alture' 297, *nomare* 'chiamare' 298, *orifizio* 'entrata' 303, *oppugnazione* 'espugnazione' 306, *intima* 'intimazione' 306, *rumoreggiare l'avviso* 'diffondere l'avviso' 308, *ragunaticcio* 'raccogliticcio' 308, *congrega* 'associazione' 326, *usciale* 'porta' 328, *grommato* 'aggrummato' 345, *cerebro* 'cervello' 349, *prendere registro* 'registrare' 349, *bordaglia* 'ciurmaglia' 351, *gocciare* 'gocciolare' 360, *contento* 'contentezza' 368, *percuotere* 'cadere' 386, *prigioni* 'prigionieri' 392, *ostiere* 'oste' 396, *gotti* 'bicchieri' 396, *susta* 'molla' 397, *positura* 'posizione' 409, *viluppo* 'involto' 417, *imprendere* 'incominciare' 426, *sommuovere* 'sollevare' 442, *spenzolare* 'penzolare' 449, *inconcusso* 'fermo' 451, *ridondare* 'tornare' 451.

La provenienza esclusivamente letteraria di tale tipo di lessico è chiara ed incontestabile: sono voci di stampo prettamente letterario e di uso esclusivamente dotto in buona parte in disuso perché arcaiche, o ad arte arcaicizzate con risuscitazioni fonetiche o artifizi di suffissi; basta aggiungere alcuni esempi di participio passato aggettivato, *ascoso* 'modesto' 267, *astretto* 'costretto' 269, *arcuati* 'piegati' 341, *scorati* 'scoraggiati' 461, o sostantivato, *incognito* 'sconosciuto' 125, o di voci verbali derivate da sostantivi *inselvarsi* 177, *insellare* 276, *sfibbiare* 412. Vi figurano, è vero, pochi termini toscani, anch'essi però per la maggior parte fuori dall'uso parlato, derivati al Verga perciò da estrapolazioni di letture.

Né può passare inosservata, perché in linea con la tendenza alla formulazione generica e astratta, già rilevata per alcuni schemi morfologici (uso larghissimo dell'articolo indeterminativo e del partitivo), la formazione del nominale astratto per mezzo di terminazioni del tipo *-azione, -anza, -ura*. Una tendenza assai diffusa, tale da rappresentare una delle costanti più perspicue della costituzione di una lingua letteraria. Se ne veda un'altra prova in due dati lessicali ricorrenti: il primo, rappresentato da un sintagma formato dal sostantivo astratto seguito dal sostantivo di specificazione concreto, ad es. *fascino della attrazione* 263, *un ideale di sentimento* 271, *spirito di un angelo* 272,

l'energia del patriottismo 308, *parossismo d'affetto* 342, *fissazione di pensieri* 343, *la veemenza della malattia* 263, *l'energia del parrossismo* 365, *laconismo del comando* 421 [22] e il secondo, rappresentato da un sintagma nel quale al primo elemento concreto s'aggrega uno specificativo astratto, in sostituzione dell'aggettivo corrispondente, ad es. *la calma dell'ingenuità* 156, *un'aria di dolcezza* 157, *lo slancio della selvaggia* 158, *accento di imperio e di risoluzione* 185, *colla grazia della civetteria* 199, *debolezze dell'esitazione* 208, *la minima idea di esitazione* 213, *luogo di sicurezza* 250, *parola di graziosa imperiosità* 267, *passo leggiero e timido dell'esitazione* 281, *fuoco divorante di un'emozione* 286, *sagrificio di abnegazione* 382, *abbiettezza dell'imbecillità* 443 [23]. In entrambi i casi formule perifrastiche approssimative in sostituzione di definizioni concrete e specifiche.

3.1. Il grado di formalizzazione grammaticale della scrittura del giovane Verga è senza dubbio elevato, nel senso, almeno, della assunzione ordinata degli schemi suggeriti dalla sua esperienza scolastica e di lettura libera. Naturalmente i dati emersi finora debbono trovare la loro verifica sostanziale nel confronto con le componenti 'culturali' di tale esperienza; ma essa non si allontanerà di molto dalla conclusione che fin qui si può trarre, essere cioè la ricerca linguistica del primo Verga indirizzata alla conquista di un linguaggio 'letterario', in netta e precisa diversificazione e, direi, di sostanziale contrapposizione con la lingua dell'uso, quale che fosse quella di un medio borghese di origine agraria integrato ormai in una città di provincia. Tale distinzione di due livelli diversissimi di lingua deriva, come s'è già detto, dalla coscienza di possedere un mezzo di comunicazione scritta 'pratico' e 'mediocre', del tutto inadeguato alla composizione 'letteraria' o d'arte, per la quale invece bisognava apprestare uno strumento di altra 'levatura', i cui esemplari stavano nelle opere della narrativa classica [24]. Un tale pro-

---

[22] Alcuni vistosi esempi anche in AmP, come *avidità della ragione* 98, *ferocia delle stragi* 98, *l'energia della vendetta* 112.

[23] E in Slac *il rigore della disciplina* 500, *la freschezza della verginità* 501. Su tale costrutto e sulla sua utilizzazione da parte dei naturalisti ed impressionisti, vedi G. Herczeg, *Lo stile nominale* etc., op. cit., p. 72 e sgg.

[24] Del classicismo storico e risorgimentale naturalmente, di Massimo D'Azeglio, Tommaso Grossi, Domenico Guerrazzi e degli epigoni 'locali', come An-

cesso di imitazione e anche di emulazione comporta una serie di scelte grammaticali e lessicali, la cui base è costituita per un verso dalla riflessione ed elaborazione di schemi 'dotti', desunti dall'insegnamento scolastico e dal ripensamento sulla pagina scritta, e per altro verso dalla rimozione cosciente o inconscia di schemi linguistici 'preesistenti' e perduranti di segno dialettale o di italiano regionale: tale era la condizione ambientale e di classe del giovane Verga.

Per tale ragione nelle sue prime opere c'è la prova di una letterarietà 'facile' come raggiungimento di un livello aulico attinto attraverso l'adozione di nessi morfologici e sintattici 'regolari' secondo la norma scolastica e di un patrimonio lessicale 'aulico', selezionato secondo criteri semantici elettivi e di eccezionalità. C'è però nel contempo la prova di una letterarietà 'difficile', come lezione difficile della grammatica sia per la intrinseca rigidità interna del paradigma grammaticale, sia per le distorsioni di un sistema lessicale interamente o quasi assorbito e filtrato da una esperienza passiva di lettura, mai verificata cioè in una proiezione attiva nel parlato, sia infine per la resistenza oppositiva o la persistenza occulta della base dialettale individuale. Di queste diverse componenti conflittuali del linguaggio letterario del primo Verga non è difficile dare qui per esemplificazione alcuni dati.

3.2. A cominciare proprio dall'assunzione del paradigma grammaticale, sentito come primo e fondamentale passo per la promozione letteraria e perciò stesso mutuato con la puntualità e il rigorismo del neofita.

---

tonino Abate, Domenico Castorina e Nicolò Niceforo. Sull'insegnamento del Castorina, additato dall'Abate ai suoi allievi come esempio di composizione, vedi F. De Roberto, *Il volo d'Icaro. Domenico Castorina e Giovanni Verga*, nella « Lettura » del 1° ott. 1921 (poi in *Casa Verga*, op. cit., pp. 84-85), con un chiaro riferimento ad un esordio parallelo; lo stesso Antonino Abate ne seguì del resto le orme nei suoi romanzi e poemetti (anche qui, vedi F. De Roberto, *Il maestro di G. Verga*, nella « Lettura » del 1° sett. 1920, poi nella cit. raccolta *Casa Verga*, p. 39 e sgg.). Della tradizione lirica dialettale, solo due nomi emergono nell'epistolario del Verga, quello del Tempio (« nostro massimo poeta dialettale », nella lettera a Natale Scalia del 30 dic. 1912, pubblicata dallo stesso destinatario nel vol. *Verga*, Ferrara, Taddei, 1922, p. 313) e quello del Meli (« ... meno qualche nostro poeta popolare o anche quelli, a cominciare dal Meli, che sanno solo di letterario », nella lettera a Capuana del 1911, pubblicata nel vol. *Verga-De Roberto-Capuana*. Catalogo della Mostra per le Celebrazioni trecentenarie della Biblioteca Universitaria di Catania, a cura di A. Chiavarella, Catania, 1955, p. 139); ed anche questi caricati di giudizi negativi per le loro « reminiscenze classiche e letterarie » e le « locuzioni (dialettali) bastarde ».

Ma è proprio allo scrittore esordiente che manca la visione dinamica dello strumento linguistico e delle sue alternative e delle sue combinazioni e varietà, per cui esso per eccessiva iterazione di singoli schemi spesso appare in questi stessi schemi logorato o contraddetto, e comunque forzato.

L'uso del pronome e dell'aggettivo personale rimase, ad es., a lungo sospeso ed incerto sulla pagina del giovane Verga, se sullo stesso manoscritto o nell'ultima revisione delle bozze corregge alcune forme del maschile, illegittimamente poste per il femminile: *la fanciulla si curvò alquanto sul collo dell'animale, di cui la criniera* [*gli*] <*le*> *sfiorò il viso* 96; *il tempo in cui quel sentimento* [*gli*] <*le*> *fu radicato* 99; *la baronessa che veniva ad incontrare i visitatori, che le* (ms. *gli*) *mandava il temporale* 109; se altri casi di dissociazione sfuggono all'autore (*ma tosto i suoi labbri ripresero il suo sorriso beffardo* 169) e restano a testimonianza di una difficoltà di adeguamento grammaticale e/o di una tendenza latente alla costruzione a senso; ma di ciò si vedranno altri segni più espliciti in appresso. Anche l'uso del pronome relativo compare frequentemente impacciato, soprattutto per scambio di forme, *che* per *cui* e viceversa (*non erano i denti acuti dell'animale che aveva accennato il barone che avevano dovuto aprirla* 118; *che io rilasci la contessina cui non ho alcun diritto di arrestare* 183), *cui* per *quale* o viceversa (*sul viottolo della Torretta, per cui saliva correndo un cane* 280, *io vi amo di un amore tale per cui esprimervi bisognerebbe* 313; *quel lampo per cui descrivere Dio non ha concesso parole al labbro umano* 382; *in tutto il fulgore dell'amore quale noi tentammo di accennare descrivendola* 382).

Indubbi casi d'irrigidimento grammaticale compaiono qua e là: la forma plurale del pronome indefinito (*a combattere con tutte le forze e le risorse gli stranieri, qualunqui essi fossero* 442); l'uso delle preposizioni, ristretto quasi esclusivamente alla forma specificativa *di*, anche quando introduce un complemento di qualità (*una dozzina di cani del pelame lucido e fino e delle orecchie enormi* 94; *vecchio castello, delle torri brune* 110, *un gentiluomo... della carnagione..., dei lineamenti..., dello guardo..., della testa..., dell'accento..., e del gesto* 115), o un complemento di causa (*sulle sue labbra livide della collera* 151) o un complemento di scopo (*un altro appartamento che serviva di biblioteca e di museo* 109) o un complemento di distanza (*a poca distanza del brac-*

chiere 96; *a duecento passi del conte* 106), e comunque un uso gestito con sostanziale ristrettezza quantitativa e difficoltà qualitativa (*suonò sulla cornetta* 102; *la dominazione degli austriarci ci pesava per mezzo della regina straniera* 105; *un cuore come lo desidererei a tutte le donne italiane* 127; *saliva sulla finestra mercè un esercizio* 159; *sviluppava delle grazie seducenti a quel corpo delicato* 202; *salutava ancora la figlia da sulla porta* 227; *solo fra la tempesta* 313; *la porta della prigione si chiuse sulle sue spalle* 349); forme analogiche anomale (*soffrite* 'sofferte' 290, *faccino* 'facciano' 307, *dasse* 'desse' 412, *vidimo* 'vedemmo' Slac 561); impiego improprio di ausiliare (*questa sera mi sono accorto che voi avete un cuore come lo desidererei a tutte le donne italiane, poiché allora i loro uomini dovrebbero essere* (= 'sarebbero') *tanti eroi* 127; *Stefano l'ungherese, che dal giorno del suo duello è disertato* Slac. 558.

E' tuttavia nell'ambito della sintassi che più significativi si fanno i fenomeni di costrizione dettati dall'adattamento allo schema normativo, la cui rigidità ed uniformità ha condizionato le scelte del giovane scrittore; un adattamento non sempre raggiunto entro le linee di un costrutto regolare, anzi talvolta esorbitante da una 'ordinata' costruzione. Tre sono i fenomeni più significativi, nei quali si verifica la rottura dello schema sintattico normale. Il primo, un tipo di ipotassi anomala, consiste nell'inserimento della particella coordinativa *e* avanti la proposizione relativa subordinata:

> Era un vecchio bracchiere, seduto su di un tronco abbattuto al limite del bosco, e che da qualche tempo s'intratteneva a soffiare disperatamente nel suo strumento 94.
>
> Gli occhi di un bruno alquanto chiaro, e che sembravano di una grandezza..., hanno di quelle espressioni 98
>
> Di sotto il piccolo cappello di feltro, ornato di una piuma bianca, e su cui si rovescia un largo velo blù, scappano i ricci dei suoi capelli 98
>
> disciplina militare, amministrata da capi stranieri e che ci odiavano e ci opprimevano 289
>
> la porta fu aperta da un uomo, piuttosto innanzi negli anni, in berretto da notte, e che si manteneva le brache alla vita con una mano e teneva nell'altra una lanterna 394
>
> sotto la forca innalzata da voi a Cosenza e che non ha tempo di ingoiare le vittime che gli avete procurato 458

La motivazione è nella maggioranza dei casi assai chiara e discende dall'attribuzione alla subordinata relativa del valore di perifrasi di un participio passato o di un aggettivo, in correlazione con un aggettivo o participio passato immediatamente precedente (94 *seduto... e che;* 98 *bruno alquanto chiaro... e che;* 98 *ornato... e su cui;* 458 *innalzata... e che*), ovvero dalla equiparazione incoscia dell'aggettivo o participio precedente con una relativa (94 *<che era> seduto;* 98 *gli occhi <che erano> di un bruno alquanto chiaro;* 98 *<che era> ornato;* 394 *<che era> in berretto da notte;* 458 *innalzata da voi* = 'che voi avete innalzata') [25].

Nell'una e nell'altra ipotesi è comunque il riferimento ad una sintassi 'allusiva' piuttosto che esplicita, che comporta la rottura dello schema grammaticale normale. Comunque il fatto che l'incidenza del costrutto sia in definitiva assai limitata e la sua variabilità ristretta all'applicazione per uno o due tipi di proposizioni, rimanda ad un faticoso esercizio dell'insegnamento scolastico, più che ad una coerente e cosciente 'deroga' dalla norma. E' in definitiva un fenomeno che obbedisce alla spinta di un certo ritmo narrativo.

Alla medesima spinta obbedisce il secondo fenomeno, quello dell'anacoluto, che al primo s'appaia direttamente, appunto per il riferimento ad una sintassi 'interna', in contrasto apparente con la rigida norma del manuale. Ecco alcuni esempi di sintassi non correlata:

> il fuoco del suo sguardo, del suo accento, del suo gesto sembravano conculcarsi sotto le finezze di un'etichetta rigorosa 194
>
> io avrei sopportato tutto con alacrità, se lo spettacolo di alcune ingiustizie... non mi avessero addolorato 289
>
> nella folla rimasta si udirono dei pianti soffocati e dei singhiozzi, poi a piccoli gruppi si disperse pel bosco 310.

---

[25] Rientra in tale casistica un esempio di Slac *E mostrò all'ungherese un monticello di carta bruciata sul pavimento, e che gettò poscia dalla finestra* 532 (*<che era> bruciata*); in un altro caso l'apparente paratassi può essere riferita ad un avverbio precedente, inconsciamente iterato: Slac *il boscarolo, dopo aver remato in silenzio per qualche tratto, appena fu giunto sotto il palazzo Cavalli, e che l'ombra del Ponte Nuovo nascose la gondola interamente, fece un segno al suo aiutante* 417 (*appena fu giunto... e <appena> che l'ombra*). Più libero, con riferimento del tutto illusorio, un altro esempio in Slac *la mia povera mamma sta sempre inchiodata a quella sedia è solo il suo spirito che vive, ma che pure ogni giorno fa sempre un passo di più verso il sepolcro* 559.

venti minuti dopo Giustina insieme a Rita, scortata dai due uomini armati, prendevano la strada di Squillace 388

(Francesco) terminava raccomandandogli Giustina, di cui si doleva amaramente non avere notizie e non poteva inviarlene 418

Di segno opposto il terzo fenomeno, quello della ipercorrezione: nelle proposizioni ipotetiche o ottative le forme dell'imperfetto congiuntivo vengono sostituite da quelle del condizionale, sentite, soprattutto per reazione inconscia all'uso dialettale, come forme della lingua 'civile', cioè aulica e nazionale (*ciò sorprese anche me, ma se l'avreste veduta, zio, non ne sareste sorpreso* 119; *si sperava che Napoleone si ricorderebbe* 132; *se il desiderio di mia madre potrebbe realizzarsi* 270; *se avreste potuto conoscere con quanta affezione vi servì* 274)[26].

Si sono così illustrati i casi più significativi di quel divario o contrasto, che l'acquisizione di una lingua letteraria, perseguita e ricercata con lo studio manualistico e la riflessione sui testi scritti, comporta tra la forma grammaticale e la sua assunzione operativa. I modi di tale conflitto latente si manifestano in ogni settore della lingua e le forze in giuoco sono varie e non sempre coincidenti, derivando dal grado di assorbimento e dalla sua qualità, dalle intenzioni espressive dello scrittore (dai suoi condizionamenti ideologici alle sue velleità retoriche), ed infine dalla reattività della sua base linguistica usuale.

3.3. Lo spettro di rifrazione più indicativo di tale processo è costituito dal lessico. Esso rivela, più distintamente che ogni altro settore della lingua, il travaglio di una coscienza linguistica in via di formazione, violentata nelle sue caratteristiche ereditarie ed ambientali, per una strenua volontà di 'innalzamento', cioè di adeguamento a modelli perfetti e insuperabili. E' un continuo misurarsi con questi modelli, un inesauribile scandaglio di possibilità interpretative di tali 'scritture' e una inesausta caratura di termini e locuzioni, il più delle volte effettuata per depurazione delle forme comuni e correnti e per opposizione al sostrato dialettale. Ne consegue l'angustia di un vocabolario

---

[26] Già compaiono numerose in AmP, ad es. *se non l'avrei conseguita* [la vendetta], *io sarei morta di disperazione* 101; *Oh! ringrazierei che mi darebbe la morte* 103.

'avaro', nel quale finiscono per confluire gli esiti d'una acquisizione 'per lettura', senza il vaglio e la verifica dell'uso parlato di una tale lingua in buona parte ricostruita. Da qui le facili neo-formazioni e le ancora più facili deformazioni semantiche, le continue ripetizioni, le approssimazioni generiche, le metafore azzardate o banali, tutto il bagaglio insomma di una inventività repressa e plagiata dalla ricerca di un parametro formale 'sublime'.

Di un lessico dotto facilmente acquisito s'è fatto già cenno. Non sempre, o meglio quasi mai, la 'lezione' di scuola o di lettura è facile, agevole e piana; quasi sempre è difficile, equivoca, rischiosa. Si vedano alcuni esempi di voci superdotate dallo scrittore, secondo moduli concorrenziali esterni di nobilitazione, che hanno piegato il termine ad una flessione semantica anomala: *virtù cittadine* 'virtù civili' 104, *contorni* 'dintorni' 112, *rigenerarsi* 'riscattarsi' 133, *mettendo un orribile sacrato* 'emettendo, profferendo un'orribile bestemmia' 148, *esperimento* 'prova' 151, *dimostrare* 'indicare' 168, *risolvere* 'decidere' 184, *abusando* 'approfittando' 191, *contrapposto* 'contrapposizione' 201, *ritenutezza* 'discrezione' 206, *rinvenire* 'ritrovare' 223, *valle sottoposta* ('sottostante') 229, *dispareri* 'pareri contrastanti' 238, *patteggio* 'patteggiamento' 239, *scissure* 'scissioni' 239, *prospettiva* 'veduta, panorama' 266, *bruttarsi* 'sporcarsi' 268, *sorpreso* 'compreso' 271, *soffrire* 'sopportare' 287, *passo* 'passaggio, guado' 290, *porto* 'sporgenza' 303, *ulcerare* 'ferire' 319, *accertare* 'confermare, rendere certo' 326, *fallisca* 'tradisca' 369, *istinto* 'fiuto' 399, *terreno soggetto* ('sottostante') 465 [27].

Non molto lontani gli schemi di sovraccarico di una serie di termini, aggettivi e in buona parte avverbi, quasi sempre operanti su voci alternative, poste mentalmente in concorrenza: *isolato* 'solo' 105, *prestamente* 'lestamente' 124, *deplorabili* 'deplorevoli' 132, *voce lagrimosa* ('lamentevole') 166, *convulsivamente* 'convulsamente' 182, *perturbato* 'turbato' 211, *fiamma viva e subita* ('improvvisa, subitanea') 234, *minacce-*

[27] Il Debenedetti, nell'App. II del suo saggio *Verga e il naturalismo* cit., p. 445, ne rileva due casi nel giro di un solo periodo *inondata* 436, *cimentare* 436). Alla larga esemplificazione dei *Carbonari* s'aggiungano alcuni esempi rilevati in AmP, *seni* 'insenature' 97, *celerità* 'velocità' 98, *inefficace* 'insufficiente' 100, *incognito* 'sconosciuto' 103, *stimolato* 'spinto' 105, *ignobile* 'non nobile' 107, e in Slac *sdrucciolare* 'scivolare' 504, *scopo* 'oggetto' 552.

vole 'minaccioso' 252; *inapprezzabile* 'inestimabile' 359, *affari premurosissimi* ('impellenti') 385, *insoffribile* 'insopportabile' 461.

Più specifica la serie delle voci mutuate dal toscano, ricostruite però quasi sempre sulla base di una rassomiglianza di suono, *la sua pelle è bucherata* ('butterata') 157, *forzando un sorriso* ('abbozzando con sforzo') 265, *bruciapelle* 'bruciapelo' 302, *trassegnato* 'trasognato' 358, *una crudele voluttà di fargli assorbire la morte* ('assaporare') 373, *forzarsi* 'rafforzarsi, farsi forte' 385, *il flutto che ammonta* ('monta') 466, o sulla base di una illazione lessicale (*arrossendo e impallidendo a vicenda, ma reprimendosi alfine* 'alternativamente... contenendosi' 208, *un pezzo di panno turchino mostrato di rosso* ('con le mostrine rosse') 234, *mobile* 'mobilio' 283, *onde che li avvoltolavano... ambedue* ('voltolavano') 407 [28]. Tali distorsioni, più che a tensioni interne della lingua sottoposta a sforzo espressivo, sono da attribuirsi più modestamente ad una penetrazione parziale e ad una riflessione del tutto concettuale dei modelli letterari esemplati o, ai limiti, ad una consultazione meccanica del vocabolario, senza alcun riscontro nell'una e nell'altra ipotesi con una reale verifica della lingua pur nell'ambito del suo uso dotto e aulico [29].

3.4. Unica lingua d'uso del Verga giovane è il siciliano o meglio l'italiano regionale della borghesia 'istruita' [30]. Su questo crinale s'è misurata la sua capacità di distinzione e di rimozione della base dialet-

---

[28] La serie può iniziarsi da AmP, *sbianchite* 'sbiancate' 100, *stordire* 'rendere sordo' 103, *aspetto* 'cospetto' 103, *imposte* 'porte' 103, *travedere* 'intravedere' 104, e continuarsi con Slac, *convulsivo* 'convulso' 513, *sbaglio* 'abbaglio' 554, *mugghio* 'muggito' 557.

[29] E' notissima l'affermazione del Verga nella citata intervista ad Ugo Ojetti circa l'uso del vocabolario (« Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare »), ma è una dichiarazione di principio e riguarda la sua teoria dello stile. In pratica l'uso del vocabolario, in senso lato, è comprovato financo nelle opere della maturità; vedi G. Nencioni, *Lessicografia e letteratura italiana*, Rheinisch-Westfalische Akademie der Wissenschaften, Westdeutscher Verlag, 1980, p. 27 e sgg. Lo sconcerto e la disapprovazione suscitati in alcuni contemporanei dalla forma linguistica del Verga (dal Pipitone-Federico al Cesareo, dallo Scarfoglio al Di Giovanni, dal D'Annunzio al Momigliano) si riferiscono invece, com'è noto, alla produzione verista dello scrittore ed alle sue anomalie d'altra natura; se ne veda tutta la storia nell'art. di G.A. Peritore, *Appunti su Verga e il dialetto*, in « Galleria », n. 1-2, 1965, pp. 5-18.

[30] La situazione, sia pure variamente graduata, è comune a tutta l'Italia; vedi T. De Mauro, op. cit., p. 159 e sgg. Della varietà regionale dell'italiano (attuale però) una accurata ed esauriente descrizione è stata data da G. Tropea,

tale sentita come ostacolo per l'acquisizione di una lingua letteraria, un impedimento ostinato e difficile, ma da vincere ad ogni costo, come un'educanda vince gli impacci giovanili e familiari al primo ballo in società.

S'è visto con quale accanimento il Verga si impadronisce di forme grammaticali e lessicali dotte, e spesso ne accresce la vetustà con accorgimenti artificiosi; s'è visto puranche con quale uniformità ha adottato un 'tono' supergradato per i *Carbonari,* un tono 'eroico' e straordinario quale si addiceva, secondo gli schemi letterari del tempo, al genere storico. Il rifiuto della forma o della locuzione dialettale era insito in questo processo di appropriazione di una lingua sentita come 'altra' lingua, poiché esse ne avrebbero abbassato appunto il 'tono', da sublime a mediocre, e ne avrebbero diminuita la distinzione, la peculiarità funzionale, la esclusività espressiva, ed infine ne avrebbero compromesso il ruolo di codice convenzionale dell'arte dello scrivere.

Nel giovane Verga perciò il siciliano compare in modo subdolo e sotterraneo come venature inquinanti della lingua letteraria e scorie di una elaborazione linguistica condotta con schemi e pregiudiziali scolastici, non del tutto compiuta e perfezionata per ristrettezza di esperienza e insufficienza inventiva. Infatti là dove la tensione d'attingere il 'grado alto' diminuisce ovvero l'intenzione nobilitante non trova la soluzione adeguata nel repertorio ancora scarno di moduli sintattici e scelte lessicali elettive, in questi casi al margine del rigo c'è ad attendere il ripiegamento e la resa, quasi sempre inavvertita o comunque irrisolta, rappresentati dalle forme del calco lessicale e della traduzione passiva della forma siciliana. L'emergere di forme dialettali rappresenta perciò, quasi sempre, momenti di 'inavvertenza', cioè di crisi inventiva e di rinunzia selettiva del livello linguistico, quando addirittura non significa debolezza di padronanza della sintassi letteraria nella concorrenza lingua-dialetto. E' quest'ultimo uno dei fenomeni più interessanti di una scrittura letteraria, poiché misura, a livello quasi

---

Italiano di Sicilia, Palermo, 1976 (ed ancora *Nuovo contributo alla conoscenza dell'italiano di Sicilia,* in « Boll. del Centro Studi Fil. e Ling. sic. », vol. XIV, 1980, pp. 372-392); per alcune specificazioni teoriche e descrittive, vedi S.C. Sgroi, *Lingue in contatto, italiano regionale e italiano di Sicilia,* in « Rassegna italiana di linguistica applicata », 1979-80, pp. 173-222.

sempre inconscio, l'incidenza del persistere di una matrice dialettale in opposizione allo strato letterario in fase di acquisizione.

L'uso massiccio del passato remoto in luogo del passato prossimo (*Oh, Francesco; diss'ella; non mi nascondere nulla ... sei stato assalito... ti ferirono!* 117; *una brigata di francesi incendiò ieri... una piccola capanna* 121; *ma non è nulla bella cugina. Se vi ho detto che fu la volpe* 122; *si, tu non venisti qui solamente per recare la colazione* 167; *uccisi mio marito!* 346; *mio marito... ebbe sentore... egli scoperse* 347; *Come state? ... meglio ora: mi sentii un momento debole* 414) o i casi dell'imperfetto per il presente e del trapassato per l'imperfetto del congiuntivo (*ogni volta che me lo sento profferire mi pare che il mio cuore si dovesse rompere* 170; *io ordinai che all'alba cento uomini si fossero trovati ad un punto della strada* 239; *quando vedete un Borbone che giura piantategli un coltello nel cuore, prima che consumasse lo spergiuro* 445) o un certo uso assoluto del gerundio (*l'orifizio di quella specie di tana... era chiuso da un'enorme lastra di pietra, ed essendo circondato da macchioni e da erba..., volendosi, si potea rendere la grotta inaccessibile* 303) e lo scambio dell'ausiliare *avere* per *essere* (*chi se lo avrebbe aspettato* 169; *... cavalli che avevano passato innanzi a me* 300; *ciò ... mi ha costato la mia riputazione* 340) denotano un riferimento costante ad un facsimile dialettale ripudiato e pur sempre presente ed attivo [31].

A questi dati sintattici potrebbero affiancarsi altri rilievi grammaticali, ad es. morfologici, quali le forme forti dei perfetti del tipo *fecimo testa* 309, *giunsimo* 311, *scesimo* 311, *ebbimo* 311, *stesimo* 359, *strinsimo* 362, *misimo* 373, alcuni nessi preposizionali (*non so come questo signore mi abbia udito a passare* 125; *che fa impiccare e bruciare come un anticristo, anche a bambini di dieci anni* 439; *sulla sommità di rupi alte a forse quaranta piedi* 465) o avverbiali (*fino una piccola macchia di sangue poteva osservarsi* 'finanche...' 115; *perché ella credeva che Francesco a quest'ora dovea essere a letto* 124; *e saltò il primo della finestra* 172; *in questo tempo* 'nel frattempo' 239) o una forma del maschile singolare del tipo *sciallo* 'scialle' 266: tutti concorrenti a comprovare una resistenza del fondo dialettale allo schema let-

[31] Per un'analisi approfondita di queste strutture verbali nel Verga verista, vedi R. Ambrosini, *Proposta di critica linguistica*, art. cit., pp. 29-30.

terario, rappresentando ancora esso in definitiva una sovrastruttura. E quanto sia intenzionale tale processo di appropriazione, e quale sia il complesso di inferiorità con il quale esso si affronta, appare chiaramente nei casi già visti di ipercorrezioni, nei quali il ripudio della forma dialettale è sì ossessiva da investire anche la forma letteraria che con essa si trova a coincidere: *i miei uomini vi uccideranno ad uno ad uno, prima che voi potreste vedere la bocca dei fucili* 180; *se io, mantenendovi la parola che vi ho dato questa notte, vi vorrei fare impiccare come tanti briganti a questi alberi?* 187.

Sul fronte lessicale si rinvengono segni ancor più vistosi di questa opposizione dialetto-lingua o meglio traspaiono più rilevanti i segni della mistificazione di una forma dialettale. Due sono i canali di tale superficiale travestimento: il primo è costituito da un vero e proprio calco linguistico nel quale il termine dialettale rimane tale e quale, 'ricopiato' e trasposto nel sistema lessicale toscano, di cui viene adottato lo schema grammaticale e di cui si trascura però la reale relazione semantica [32]. Trattasi di una violenza senza malizia, gratuita ed ingenua per difficoltà di repertorio disponibile e per abitudine del parlato giornaliero: *qualche corrente di vento umido ed impetuoso* 93; *il suo personale svela delle grazie seducenti* 97; *uno slancio che gli buscò un vigoroso colpo di frusta* 99; *quell'aria ... da gentiluomo... non si appoggiava che a dei nonnulla* 101; *stoppia* 102; *pizzicare* 'sorprendere per arrestare' 141: *lucerna di creta* ('terracotta') 157; *mi era uscita di testa* 167; *vede il Golfo di Squillace come in pianta di mano* 176; *presentò una lettera sulla forma del cappello* 202; *Corrado non si mischiava nella conversazione* 212; *egli mi ha avvisato coll'ultima suonata che si ritirava* 236; *collarino della divisa* 256; *stradone* 276; *terreno* 'piano terreno' 282; *io andava a ricorrere* 286; *quando mi fu a paro, si fermò* 300; *cane da pagliaio* 314; *ma fa' di trovarti in sensi fra le dieci e le undici* 333; *quando arrivammo all'isola* ('prigione') 352; *dà una voce a tua cognata* 410; *appuntare la carabina* 436; *caschetto* 448; *lo spione* 456; *ed ammaccarsi contro le rupi* 465 [33].

---

[32] Anche sul fenomeno della italianizzazione degli elementi dialettali nel Verga maggiore, vedi R. Ambrosini, art. cit., pp. 22-28.

[33] In Slac *svoltare la punta della Dogana* 534.

Con il secondo canale lo scrittore opera invece sul termine dialettale e ne ricerca il corrispondente toscano in una traduzione strettamente materiale, avulsa cioè dalla verifica della sua corrispondenza semantica. Nasce così una locuzione semanticamente distorta, la cui esatta restituzione è possibile solo con il recupero in trasparenza della voce siciliana. Eccone alcuni esempi: *non ci perdiamo in discorsi inutili se non vogliamo gustare i primi goccioloni del temporale* 102; *tutti i misteri..., ora che ne avete veduto la miglior parte* 131; *Rita avea trovato un cuore che rispondesse al suo* 157; *non ci son catene che possono tener questi* [mastini] *di annasarli un poco più da vicino* 174; *io dirò che non vi conosco per mio capo* 189; *io ero là, imbarazzato a rialzare la signorina* 217; *la guerra civile... che ha fatto drizzare i capelli sul capo ai più avventati dei nostri* 268; *si ammucchiavano armi e provvisioni* 305; *ci hanno fallato* [nel tirarci contro] 365; *si scusava della sua dimora prolungata* 387; *il collare del tabarro* 389; *sacchi d'arena* 430.

Violenza anche questa, ma di altra natura, appena un poco più sofisticata, nella quale convergono significativamente e, direi, pittorescamente, il ripudio della voce siciliana e la sua sostituzione con una voce dell'italiano addirittura dotto o arcaico, come nell'esempio di *dimora, arena, fallare.*

L'esemplificazione fin qui condotta induce ad alcune riflessioni sul delicato rapporto lingua-dialetto nel giovane Verga. In primo luogo sulla estensione del fenomeno della incidenza del dialetto, e quindi riguardo alla sua entità, la quale è più consistente di quanto appaia dalla casistica addotta, poiché in essa non compare tutto un settore 'sommerso' e tuttavia operante, difficilmente rilevabile, di locuzioni, legamenti sintattici e termini, la cui matrice dialettale traspare con una certa evidenza. Espressioni come queste, *era una mezz'ora che* 94, *ci mette i piedi sugli zoccoli del cavallo del sig. barone* 95, [sguardo] ... *dolce come quello di una vergine addolorata* 98, *gli toglieva almeno quindici anni d'addosso* 100, *col tempo che si preparava* 101, *mezzo serio e mezzo ridendo* 103, *fortuna che qui vicino abbiamo un ricovero* 103, *avete avuto il vostro carico, n'è vero, Guiscard? ... Vi sta bene, ciò vi insegnerà a conoscere* 126, *prima di veder socchiudere tre dita di portone* 140, *rispose Parafanti secco secco* 166, *sono stato lì per lì di schiacciargli la testa* 173, *trarre addosso come ad un beccafico* 179, *appiccare al primo albero del bosco* 189, *se non eravate voi io non sarei*

uscito 265, *ella è stata meglio* 378; *oggi è meglio* ('sta meglio') 378, risalgono certamente al dialetto, anche se formalmente convivono e si immergono in un contesto di italiano letterario [34].

Più interessante è invece indagare sulla natura di tale incidenza dialettale, sulle motivazioni della sua persistenza come residuo di un processo di rimozione, chiaramente comprovato dall'assillo per un camuffamento colla lingua letteraria, per ogni sorta di livellamento raggiunto con il semplice ricalco o con la traduzione letterale. Il dialetto nel primo Verga è un vestito dimesso da non esibire, e comunque, là dove ciò è inevitabile, da mascherare ed emarginare.

Per converso, il livello di queste scorie dialettali testimonia assai significativamente sulla qualità di questo strato linguistico 'revocato'; esse cioè informano con bastevole circostanzialità circa la lingua parlata dal Verga. Nessuna voce o locuzione di tale strato appartiene al dialetto popolare; tutte sono inerenti ad un sistema dialettale 'medio', nel quale, ad es., la pratica e la tecnica della traduzione o del calco s'erano esercitate e si esercitavano largamente e continuamente. E questo appunto ascrive tale lingua nell'ambito della vita pratica e di relazioni di una borghesia intellettuale benestante.

4.1. Più volte si è detto che la ricerca del giovane Verga non è solamente per la conquista di una lingua letteraria, ma di una lingua letteraria di grado elevato, evidentemente l'unica, a suo parere, idonea per il genere del romanzo storico con intendimenti patriottici.

I mezzi, con i quali lo scrittore tenta di dare alla storia i colori dell'epica, sono vari ed invero non sempre producenti; ma la loro catalogazione è pur sempre interessante, poiché conferma per altra via le risultanze dell'analisi fin qui condotta.

4.2. In primo luogo la disposizione elementare delle *personae* nel tessuto narrativo. E ben a ragione si assume questo traslato del linguaggio teatrale, poiché il triangolo autore-protagonisti-lettori è inserito nei primi romanzi del Verga in una dimensione squisitamente teatrale.

---

[34] Non mancano naturalmente esempi in AmP, *il primo che esce di qui io gli brucio le cervella* 103; *possibile... che debbo morire... a questo modo* 106.

L'ambiente dell'azione, sia esso un interno, sia esso un esterno, una capanna o un castello, un bosco o la distesa del mare, è visto sempre dall'autore proiettato in uno spazio fittizio, modesto o grandioso, ma immobile e schematico come un fondale, preciso ed ordinato entro una cornice previdibile, separato dall'osservatore-lettore da una distanza calcolata, piena di attesa e carica essa stessa di una predisposizione emozionale [35].

Si legga, ad es., l'introduzione al capitolo della *vendita* nel Castello di San Gottardo; l'indicazione è esplicita:

> Tutto ciò successe come al mutare di una scena. Ed infatti all'alzarsi di quel sipario [la specchiera mobile] uno spettacolo nuovo e grandioso si offerse... 237
>
> Alziamo la tela di una domenica 10 febbraio, 1861, verso sera. E' Venezia che vi presentiamo Slac 495.

E non è tanto da rilevare un generico uso del linguaggio tecnico dello spettacolo, quanto è da sottolineare il fatto che del mondo teatrale il Verga dei romanzi storici predilige il melodramma non solo per mutuarne la proiezione scenica (*Per la migliore intelligenza del quadro che gli si offerse alla vista ci riportiamo all'apertura della scena di Ernani* 437), ma anche e, direi, soprattutto per evocarne la dimensione dilatata dell'eloquio e del gesto, sicché naturale e congeniale appariva l'innesto con la tradizione letteraria del romanzo di cappa e spada [36]. Quanto ciò comporti nelle scelte linguistiche, s'è già visto e si vedrà in appresso: qui si vuole individuare e segnalare la misura prospettica, nella quale sono poste le *personae* del racconto, da una parte l'autore come presentatore di fatti e di personaggi inseriti in

---

[35] Il Portinari, op. cit., p. 5, sottolinea la funzione dell'opera lirica in Italia, che trasse dallo Scott non poche trame per i libretti, come veicolo di schematizzazioni. Vedi anche M. Mila, *L'« opera » come forma popolare della comunicazione artistica*, nel vol. *Il Romanticismo*. Atti del VI Congresso dell'Ass. Int. per gli Studi di Ling. e Lett. Ital., Budapest, 1968, pp. 193-203.

[36] *I tre moschettieri* è del '44. Come si sa, uno dei destinatari di una copia dei *Carbonari* fu proprio il Dumas nel '62; ancora nel '64 il Verga inviò una sua fotografia in contraccambio di quella ricevuta dello scrittore francese. Vedi L. Perroni, *Ricordi di D'Artagnan*, in *Studi Verghiani*, II-III, 1929, poi in AA.VV., *Studi critici su G. Verga*, op. cit., p. 69 e 148.

una realtà ambientale [37], dall'altra gli attori della 'storia' condizionati dall'architettura del mondo esterno e a loro volta essi stessi condizionatori di esso [38] ed infine il lettore-spettatore, cui compete la decifrazione e il riscatto dell'illusione scenica come azione e come quadro di fondo [39].

4.3. Altro 'colore' dell'epica, che dal teatrale in qualche metodo deriva, e per funzione comunicativa e per tecnica, riguarda anche l'uso di procedimenti stilistici o retorici particolari; ed almeno di uno qui conviene dar conto.

---

[37] L'autore-narratore, identificato con il *noi*, ha un ruolo introduttivo-presentativo (di personaggi, *tale noi presentiamo al lettore Giustina di San Gottardo* 98, *diciamo due parole di questi nuovi personaggi che presentiamo al lettore* 193; di luoghi, *una vegetazione di boschi, che ai tempi di cui scriviamo* 88; di situazioni, *spieghiamo più chiaramente la posizione attuale della famiglia* 155), un ruolo di raccordo e di collegamento tra le fasi temporali diverse del racconto (per i personaggi, *a quella finestra il volto di una nostra conoscenza* 168; per gli avvenimenti, *diciamo due parole sui fatti precedenti... Noi ritroviamo quindi Giustina nella guarigione* 229), ed infine un ruolo ammonitorio-ammaestrativo, generalmente delegato a generici richiami ai 'tempi' o al costume (*la giovinetta non era superba, ma... non incolpiamola di questo difetto, ma vediamo piuttosto il tempo in cui quel sentimento le fu radicato* 99, *non dimentichiamo che una bella giovane a diciotto anni in qualunque tempo e in qualunque luogo ha sempre pensiero pel suo abbigliamento* 265, *non dimentichiamo che soffrire e amare sono due titoli dell'affezione femminile* 380). Una variante, che deroga dagli schemi indicati, è costituita da una pausa riflessiva-raziocinante, che comporta la sostituzione del *noi* e l'assunzione della forma impersonale (*ma la giovinetta era nervosa; si sa quanto possano le emozioni su questi temperamenti* 142); ed un eloquentissimo 'pentimento' che compare nel manoscritto, *ma* (intendiamo parlare) *di tutti quei nonnulla eleganti, di tutte quelle grazie leggere ed impercettibili quasi, che sono la seconda vita delle donne* [*poiché supporre una donna senza questo doppio senso della donna è impossibile, è creare un tipo che stanca se non è ridicolo*] 97; ed infine una parentesi elogiativa che segna il punto estremo della emozione e della simpatia dell'autore per i suoi prsonaggi: *Oh, se l'avesse potuto vedere Giustina come era bello e grande suo cugino in quel punto! Se l'avesse potuto vedere il conte suo zio! Avrebbe detto: mio nipote è un prode gentiluomo, degno del nome che porta!* 256.

[38] Visti dal *noi* (autore + lettore) in terza persona, con piena e prestante autonomia, sia come figura fisica (*Giustina era là* 144; *attrasse gli sguardi del barone che d'altronde noi l'abbiamo annunziato cacciatore* 274), sia come personaggio-attore (*Tutto questo, che noi abbiamo impiegato tanto a descrivere fu veduto... da Giustina* 128; *nessuna parlava, ognuno degli attori di quella scena era troppo occupato* 211).

[39] Il *noi*-autore implica una pluralità di soggetti compartecipi non tanto alla narrazione, quanto alla osservazione ed alla ricezione dello svolgimento della 'storia': in altre parole implica la presenza del lettore o meglio di più lettori-osservatori (*Accostiamoci ora dippiù a questa sventurata vittima.. forse*

La struttura del romanzo storico, per sua natura lineare, presenta principalmente due schemi, narrativo e recitativo [40]; tuttavia altri intermedi ne appaiono, con significati, moduli ed estensione diversissimi. Uno di essi può essere individuato chiaramente e descritto nelle sue caratteristiche, ed è quello che può indicarsi come discorso diretto

---

ella ci rivelerà... 157; *Volete assistere ad altre scene di un dolore domestico meno vivo ma più profondo? Tiriamo il velo ad un quadro di famiglia; abbattiamo con l'immaginazione una delle quattro pareti di una povera capanna... ed assisteremo...* 154). Questa scelta riguarda pur sempre una operazione comune (*accostiamoci*) dinanzi ad una realtà che ad essa si contrappone (*questa vittima... ci rivelerà*), un'operazione che si fa via via sempre più esplicitamente allusiva come astrazione rappresentativa, riferendosi alla 'immaginazione', alla facoltà di ricostruzione ideale di fatti e persone, vissuta ed esplicata insieme contemporaneamente, narratore e lettore (*abbattiamo con l'immaginazione una delle quattro pareti...*). L'autore presuppone la presenza attiva del lettore con una rete di relazioni, che ne definiscono il ruolo, ora di spettatore (*lineamenti... di quelli che fanno pensare allo spettatore* 186; *un osservatore scrupoloso avrebbe notato che quantunque i suoi sopraccigli... rimanessero calmi e distesi, pure le sue piccole rughe...* 194), ora di attore co-protagonista (*talchè mentre parlandovi vi faceva conoscere la distanza che vi separava da lui, eravate costretto a lodare la sua affabilità* 101), ora di scrutatore impietoso e pur trepidante della temperie dei personaggi (*Le ultime parole di quel nome* [nel diario] *furono terminate con un grido della giovinetta. Tenteremo noi di analizzarlo? Analizzare quel grido vale scoprire segreti tali del cuore della contessina che la povera giovinetta non ardiva scandagliare ella stessa* 379). Diverso il rapporto delle tre *personae* nel romanzo-memoriale di Corrado, con l'identificazione del protagonista con l'autore e la sua contrapposizione alterativa con il lettore (nel momento compositivo negato o ignorato del tutto). Ciò avviene in verità non senza qualche confusione nella stessa introduzione: *Quando scrivo queste memorie, ancora dopo tanto tempo, io conservo nel cuore quel lutto tremendo che ulcerava il mio cuore. Ma ritorniamo piuttosto ai pochi momenti di felicità che potei gustare a quell'epoca; avvolgiamoci ancora nella voluttà di un istante prima che la sventura ci percuota e sì a lungo* 31. Come si vede, allorquando la 'memoria' prende il sopravvento, ricompare in prima persona plurale il protagonista-narratore, non si sa bene se in veste di autore-lettore (residuo di uno schema generale solo temporaneamente interrotto) ovvero di protagonista, compiacente depositario e rivisitatore del suo passato mediante gli schemi artificiosi del 'richiamo' (*fictio personarum* per la madre 285), della personificazione (della gloria 293), della profezia (l'indomani della battaglia 294). Del resto la finzione del romanzo-memoriale è esplicitamente dichiarata dall'autore reale, che si assume a pieno la paternità della 'storia' tutta quanta e denuncia il memoriale come mero strumento narrativo d'un 'antefatto' estraneo alla 'storia' vera e propria, eppure ad essa intimamente correlata: *quelle memorie che noi abbiamo disteso per la migliore intelligenza, ma che furono lette in alcuni capi dalla giovinetta, avevano svelato...* 380.

[40] Nel senso che il relatore dispiega il suo racconto con un disegno rettilineo, dal prologo all'epilogo, in un continuo gioco di recitativo e di narrativo. Il discorso diretto interrompe l'azione ed in esso solitamente si annodano e si risolvono le motivazioni interne dell'agire dei personaggi; altrimenti è l'autore che si assume in proprio, non importa con quale schema pratico, l'onere dell'analisi psicologica dei personaggi.

libero, un discorso diretto pronunciato a mezza voce o 'pensato' dal protagonista ad alta voce [41].

E' chiaro che il racconto, nei tratti in cui si inserisce questo artificio, si diversifica nei suoi piani, moltiplicando gli effetti e modificandone il ritmo: nell'un caso instituisce un elemento raziocinante al più alto grado di disponibilità temporale ed affettiva, nell'altro rallenta la cadenza del discorso diretto o della narrazione con una sospensione di pausa o al contrario di accellerazione della tensione.

Anche nel romanzo storico tradizionale il giovane Verga trovava esempi di tale tecnica narrativa e ne ha assunto il suggerimento in alcune situazioni. Il suo livello di appropriazione appare subito 'elementare', talché i suoi moduli sono agevolmente individuabili. Il più frequente di essi è costituito da una o più battute di un dialogo interiore, pronunciate a mezza voce; le indicazioni introduttive, che mistificano il procedimento, sono assai scoperte, fino alla ingenuità:

> Animo; pensò egli, bisogna rinunziare a vedere ritornare Turco 95
>
> La muta è sbandata — pensò zio Giacomo... 95
>
> Oh! Gridò ella. E' stato mio cugino... Ella era per alzare la voce 138
>
> A meno che non sia il diavolo in persona. Mormorò il colonnello 152
>
> Diavolo di pazza! Mormorò egli fra i denti. Chi se lo avrebbe aspettato 169.
>
> Oh, ecco il cavaliere dello stiletto di questa notte! Mormorò il colonnello 185
>
> — Sua sorella! mormorò Stefano, anch'egli stupefatto Slac 555.

Come si vede, i verbi più comuni sono *pensare* e *mormorare*, se si eccettua il *gridare* 138 (ma evidentemente trattasi di 'grido' dell'anima). A conferma si veda un altro esempio, che presenta la formula intrecciata discorso diretto — discorso diretto libero:

> Ma quel cuore diceva anche — Grazie! Oh grazie! — Come l'avrebbe potuto dire una madre...

---

[41] E' evidente che tale costrutto confina da una parte con il monologo interiore e dall'altra con il discorso indiretto libero. Il legame peraltro con la tecnica della recitazione teatrale (gli «-a parte») è esplicito e significativo, come ha notato il Portinari, op. cit., p. 25 e sg., a proposito dell'ampio uso del monologo nel romanzo storico del Guerrazzi.

— Vive ancora! Egli vive! Gridò Giustina con la voce del cuore e come in sogno.
— Vivete ancora... signore... Oh grazie! grazie, Dio mio! Mi avete risparmiato almeno quest'altro dolore!... Aggiunse la giovinetta quasi parlasse di suo fratello. — Sì, vivo... signorina... vivo... per... salvarvi! Aggiunse, poiché le sue labbra erano per dire: — Vivo per voi! 247

Altro modulo del discorso diretto libero, che compare nei *Carbonari*, è quello del 'soliloquio', com'è definito dallo stesso autore il monologo di Rita con il suo passero:

Hai fretta, eh! Hai fretta, cattivo! Mormorò la giovinetta con la sua dolce voce... 158.

Lo schema dell'apostrofe con una persona fittizia (altrove la madre morta, qui il passero), che rientra in qualche modo nella tipologia del discorso diretto libero, tocca uno dei limiti più avanzati dell'astrazione nei casi di personificazione di valori morali:

...Allora mormorai:
— Tutto per te, nazione orgogliosa! Gloria e ricchezze, onori e potenza!... E per noi, miseri figli di questa terra gloriosa e sventurata, che v'è? 299

Si è detto 'limiti avanzati', ma si aggiunga anche alquanto ovvi e consumati. Meno rigido e più fecondo appare invece un tipo di discorso diretto libero, che è interessante rilevare, poiché fa uso di un discorso differito ad altra persona, reale quest'ultima, come reale (o almeno realizzabile) il discorso attribuitogli:

Rispose... il giovine, parlando sempre col cappello in mano. Egli non avea delle informazioni favorevoli sulle intenzioni della Corte a suo riguardo; ma appena udì che il Re avrebbe fatto ogni sforzo per liberare il suo regno..., appena gli fu da Sua Maestà stesa la mano e gli fu detto: Facciamo causa comune nello scacciare il comune nemico, ed io vi garantisco indipendenza, libertà e felicità per la vostra patria e forse per l'Italia tutta: egli intravide un raggio di speranza... 203

I piani del discorso visibilmente si intrecciano: il protagonista, Corrado, parla di sè in terza persona ed attribuisce al re la battuta di un dialogo diretto mai avvenuto, presupposto tuttavia di tutto il suo intervento.

Questo gioco delle parti, così aperto e a suo modo stringente, pur nelle sue linee schematiche e acerbe, ha qualcosa di vigoroso e dimostra una certa capacità di organizzazione dinamica del discorso narrativo.

4.4. Sul versante più propriamente formale nei primi romanzi all'eroico della favola corrisponde con equivalenza sistematica il 'sublime' del registro linguistico, e il sublime è quasi sempre identificato con l'oltranzismo espressivo. Dalla semplice invenzione del neologismo (*beatizzarmi della sua vicinanza* 319; *eternizzare* 341) alla sinonimia alterata da uno scarto di preziosità e di elevatezza (*altra incidenza più rimarchevole* ('circostanza') 91; *rimostranze* 'difficoltà, resistenze' 94; *impressione* 'fastidio' 119; *estremo rampollo* ('ultimo') 123; *incidenti* 'circostanze' 124; *misteriosa congrega* ('associazione') 127; *secondo spartimento della capanna* ('divisione') 157; *pretensioni* 'pretese' 268; *istruzioni* 'informazioni' 376), alla iperbole descrittiva più ossessionante, alle antitesi frastornanti, fino al paradosso (*volpe mostruosa* 117; *enorme alano... della testa mostruosa* 118; *orme sanguigne sul pavimento* 119; *in varii luoghi della sua pelle rosseggiavano degli intacchi profondi* 119; *il potere di Buonaparte è colosso che sfida i secoli* 130; *la punta quasi microscopica di quella lama* 149; *sguardo bruciante* 150; *sorriso infernale di rabbia convulsa* 185; *il francese avviticchiato alla buona signorina* 216; *balzi giganteschi* 300; *sentivo ruggire un odio profondo contro il demonio che avea potuto far piangere quell'angelo* 337; *io singhiozzava di passione* 347; *la sete mi abbruciava le fauci* 353; *il mio cuore era a brani* 372; *ella sentiva la testa vorticosa* 409).

Appare chiaro, sin da questi esempi, che questa strada non poteva condurre se non all'impotenza definitoria ovvero all' 'ineffabile', soluzioni questa e quella parimente toccate dal Verga e consumate sino in fondo.

Della prima una delle caratteristiche principali è costituita dalla fuga verso il generico e l'astratto: *presentava uno di quei panorami che si direbbero ideali* 90, *forme leggiere ed aeree* 97, *questi sensi di un'elevatezza entusiasta* 104, *e le dava* [a Giustina] *un aspetto fantastico* 123, *ella provò una specie di emozione* 123, *uno dei suoi sguardi sovrani* 126, *una di quelle specie di nicchie* 131, *sormontando una leggiera emozione* 206, *gli apparecchi della sua toletta* 265, *l'accento di*

un'emozione febbrile 281, *immergermi nel circolo beatizzato del suo profumo* 342 [42].

Della seconda la caratteristica primaria è la sublimazione dell' 'inespresso', individuabile spesso in un termine-chiave astratto e polivalente. Nei *Carbonari della montagna* due o tre di queste parole-chiavi sono identificabili ad una prima lettura: esse sono *genio, ideale* e *poetico.* Primo fra tutti il termine *genio,* intorno al quale ruotano gli altri due spesso in un concerto unico; la sua eterogeneità semantica è pari solo alla sua astrattezza. *Genio* è definito solo per approssimazioni e per attributi, vera e propria personificazione dell'eroe: esso è in primo luogo *bello* 150, e poi *supremo* 186, *affascinante ed ideale* 278, ed ancora *poetico e misterioso* 284, ed infine *potente* 414; esso possiede *prestigio* 249; esso s'accompagna con la *fermezza, coraggio, immense cognizioni, una volontà di ferro ed un'energia onnipotente* 199, e con *una mente immensa, una volontà di ferro, cognizioni estesissime* 327; esso s'accoppia con *la sovranità* 323, è *il solo che doma la forza* 187; ed infine ha puranche *la scintilla sublime che brilla sulla sua fronte poetica* 186 e lo *sguardo irresistibile* 186.

Non minore incidenza ha l'aggettivo *poetico,* colto nella sua accezione più astratta e polisemica, riferimento ad una emotività recondita ed inesprimibile [43]. Esso è appunto riferito al cavaliere *misterioso* 185 ed ancor più all'*incognito misterioso* 232 o allo *spirito affascinante* di Corrado 379; più spesso è attributo della bellezza femminile: *quella bellezza sì sovrana e sì poetica* 224, *viso dolce e poetico* 245, *tanto poetico quel corpo* 245, *gusto delicato e poetico di una donna* 283, sino al suo impiego genericamente classificatorio (*il suo profilo... è sì nobile, sì altiero, sì sovrano in tutta la poesia del termine* 186, *delicato ed elegante come una creazione poetica* 187).

Ma il grado più alto di astrazione è senza dubbio quello raggiunto dall'agg. *ideale,* con le sue coniugazioni sostantivali (*ideale* sost. e *idealità*) e verbali (*ideare*). Personificazione anch'esso dell'eroe (*cogli occhi fissi su quell'apparizione ideale* 149, [Corrado]... *realizzava*

---

[42] Per brevità un solo esempio di AmP: *annunziavano in quella il tipo della miseria e della degradazione* 99.

[43] Già il Nicolosi, op. cit., p. 12, ha sottolineato l'uso iterativo dell'agg. *tristo* in AmP.

l'ideale del genio, dell'energia e della risoluzione 208, *Giustina lanciò un lungo ed appassionato sguardo sul misterioso ideale che appariva sì nobile in quella missione sublime* 188, *ella non avea la forza di fissare quell'ideale sì cavalleresco* 190) e della bellezza fisica (*bello, bello sino all'ideale* 190, *Carolina bella e ideale* 299, *bella dell'ideale degli angioli* 375) si presta tuttavia alle necessità più estreme di sublimazione concettuale, costituendo nello stesso tempo lo specchio più impietoso di una reale incapacità o impotenza descrittoria: *ma vi era là la magia di un'anima superiore... il magnetismo dell'espressione che lo facea ideale* 150, *espressione ardente e ideale* 278, *quella creatura incantevole che io nella mia immaginazione avea elevato su di un trono di idealità* 315, *in un sogno ideale di felicità* 341, *un amore sì ardente e sì puro quale si idea fra gli angioli* 380, *quell'uomo... che nei pensieri della giovinetta avea già un prestigio di idealità* 380, *quel cuore ardente ed indomito, che realizzava un carattere che si accosta tanto all'ideale da trarre all'ammirazione, quel genio potente...* 414.

4.5. Né è molto più perspicua la descrizione della psicologia dei personaggi. Essa si rifugia in formule al confine tra il generico sentimentale e il tecnicismo della patologia, naturalmente di tipo positivista. I termini più ricorrenti sono *fremito d'angoscia* 114, *convulsione di collera* 189 *convulsione nervosa* 252, *delirio convulso* 255, *moto convulsivo* 261, *febbre cerebrale* 378. A parte l'apparente specificità, le voci citate sono contraddistinte da una comune indeterminatezza, talché esse si ripetono frequentemente con un impiego polivalente, applicate cioè indifferentemente a tutta la gamma della emotività, sia essa gioia o dolore, odio o amore, simpatia o disprezzo.

Una prova ancora può rinvenirsi nella individuazione di un termine-chiave, che nel presente caso è quello di *magnetismo* con l'aggettivo corrispondente *magnetico* [44]; ricorre spessissimo, a segnare una linea di fuga verso la nebulosa dell'indefinito e del vago: *il cui sguardo brillò di una luce magnetica* 120; *si sa che vi sono degli sguardi di cui il magnetismo esercita l'influenza* 191; *guardando... con una specie di ma-*

[44] Non manca *elettrico* (273, 281). Così come in AmP per *diabolico*: si ha infatti *soffio diabolico di vendetta* 100, *risoluzione diabolica* 100, *sorriso diabolico* 101.

gnetica fissazione 205; *sembrava subire un'influenza magnetica* 261; *mi guardava con quella fissazione magnetica* 321; *addormentati quasi in quel magnetismo di felicità* 342; *il lampo del magnetismo, che opera la trasfusione dei due cuori* 382. Questa sorta di confuso psicologismo risale in verità ad una opaca velleità di investigazione interiore, rimasta il più delle volte allo stato iniziale e approssimativo. La terminologia, come si è visto, deriva al giovane autore per un verso dalla produzione intimista del primo e più generico romanticismo e per altro verso dalla cultura scientifica del tempo, di stampo positivista e deterministico [45].

Se si vuole aggiungere una notazione per qualificare i tentativi di attingere in qualche modo una rappresentazione quanto più obiettiva della psicologia dei personaggi si considerino alcuni esempi, nei quali la soluzione prescelta, che si avvale di un curioso tipo di realismo figurativo, raggiunge effetti addirittura grotteschi: *sorriso ghiacciato* 147, *le sue pupille aveano brillato di una tinta verdastra* 169, *gli occhi un momento verdastri, diventarono chiari come quelli di un busto in marmo* 177, *sguardo bianchiccio* 184. E' superfluo rilevare il carattere tutto esterno di una trasposizione così elementare; qui manca veramente ogni rielaborazione dei moduli più banali e rozzi della narrativa di consumo contemporanea. Il realismo, che in apparenza vi compare, appartiene ad una area astratta ed infantile, ed il 'colore', che esso esprime e che nel contempo conferisce alla rappresentazione, ha solo le riverberazioni sinistre del teatro popolare.

4.6. Quasi a contrappeso sovviene tutto il settore del linguaggio tecnico: è uno degli aspetti di quel preziosismo, che il giovane autore ricerca per la sua iniziazione letteraria. E ne ricava in realtà risultati notevoli, anche se del tutto parziali, nel senso che tale scavo si riferisce a repertori ben definiti e circoscritti. Onde il carattere occasionale di tale minuta catalogazione, che conferisce alla scrittura una tramatura a maglie disuguali, ben lontana da una scelta coerente e siste-

---

[45] Per la sua origine e la sua persistenza, vedi M. Romano, *Mitologia romantica* cit., p. 123, che sottolinea, ad es., la ripetizione degli agg. *infernale, diabolico, satanico*, etc., che compaiono in Manzoni, Dostoeskij, Dickens, Verga, Balzac, Dumas.

matica di strumenti linguistici. Tre sono i campi, nei quali la conoscenza della terminologia specifica emerge distintamente, quello venatorio, quello militare e quello marinaresco; quest'ultimo il più largo ed approfondito di tutti.

Il primo rientra nella sfera descrittiva della società nobiliare e s'accompagna, come si vedrà, a due settori particolarissimi, la ricostruzione degli 'interni' e l'eloquio formale delle 'buone maniere'. Ma certo di tale società altolocata il contrassegno distintivo più caratterizzante appare la caccia, secondo le indicazioni dei *Carbonari della montagna;* e il vocabolario inerente a sì aristocratica attività nel romanzo compare tra i più cospicui. Alcuni esempi di animali, cavalli e cani: *muta dei bracchi* 94, *enorme alano di Norvegia* 95, *cavallo baio* 96, *levriero* 96, *cani di Fox Hounds* 96, *cavallo sauro-dorato* 96, *cavallo sauro* 100, *giumenta morella* 114, *giumenta nera* 182; altri esempi di strumenti e di vestimenti da caccia, quali *corno da caccia* 95, *frustino di seta* 96, *amazzone* 'abito da amazzone' 96, *brudiere dorato* 96, *sprone d'argento* 97, *staffa* 97, *scudiscio* 99, *stivali alla scudiera* 115, *bandoliera* 115, *cornetta* 115, *guanti di bufalo* 115, *arcione* 190; alcuni esempi infine di personale addetto, *capocaccia* 95, *bracchiere* 94; e uno di tecnica equestre, *girata di gamba* 108.

Dell'arte militare, altra sfera di competenza aristocratica (almeno a livello di comando), compare nei *Carbonari* una rappresentanza larga ed informata. A parte le locuzioni più comuni vi sono riferimenti a particolari tecnici delle armi (*la polvere dello scodellino* 234, *palla di calibro* 433) e dei movimenti strategici (*fuoco di linea* 182, *fronte della prima linea* 190, *fuoco di fila* 192, *dare quartiere* 253, *teatro di combattimento* 291, *colonne d'attacco* 291, *passo di corsa* 292, *baionetta in canna* 292, *ridotti* 293, *mezzana* 295, *mossa retrogada* 296, *battere al quadrato* 296, *passo di carica* 297, *defilare* 297, *sentinella perduta* ('avanzata') 298, *colonna d'attacco* 306, *rizzare i gabbioni delle batterie* 306), che fanno pensare ad un manuale di istruzione o alla milizia del Verga nella Guardia Nazionale. E' certo comunque che mentre il lessico venatorio rimane un facile 'ornamento' dei personaggi, un apparato della presentazione scenica dei primi capitoli, il lessico militare anima e vivifica la descrizione degli scontri (primo fra tutti la battaglia di Caldiero), e con la sua stringente aderenza attenua il tono altisonante della narrazione. In tal caso la nobilitazione del lin-

guaggio ha trovato un mezzo idoneo di mediazione, al fine di evitare non certo le gesta eroiche, ma, quello che più conta, la sublimazione enfatica di esse: a contatto con la formula concreta del termine tecnico, il 'grado' dell'intero racconto assume dimensioni umane, generose e magnanime sì, e tuttavia credibili.

Ma il tetto più alto, per intensità e varietà, è dato dal linguaggio marinaresco, sino ad arrivare ad una concentrazione 'cifrata'. Si legga questo passo, ad es.: *Ma ad un tratto la vela quadra fu la prima a calarsi sui bozzelli come quella di trinchetto e di buompresso, i terzaruoli furono bracciati alquanto ad orza e a poggia* 192. Non sempre naturalmente è così; ma la ricchezza e la specificità del lessico della marineria sono documentate in sì larga misura nei *Carbonari*, da porre il problema di una fonte precisa di riferimento. Soprattutto la rassegna delle attrezzature di bordo è minuziosissima: *prua* 192, *albero di maestra* 192, *castello di prua* 192, *sarte* 192, *cavo di mezzana* 195, *fiamma di parrocchetto* 198, *nodo di gómena* 199, *gabbia dell'albero* 199, *ferrata del parapetto* 200, *boccaporti* 200, *catena dell'ancora* 201, *parapetto* 202, *tolda* 202, *antenna* 311, *pennoni* 311, *assìto* 312, *gómena* 363, *càssero* 419, *ruota del timone* 424, *alberaggio* 432, *schifo della goletta* 434 [46]. Né meno circostanziata si presenta tutta la serie delle manovre: *mettere in panna* 192, *tagliare il cavo* 211, *ammainare* 311, *bordeggiare* 377, *virare di bordo* 424, *orzare* 424, *poggiare di forza* 426, *bracciare i terzaruoli* 426, *trarre a polvere* 'tirare' 426, *manvella ad orza* 428, *mettere di traverso* 428.

La presenza di una raccolta così copiosa e articolata, che in qualche modo rappresenta uno *specimen* unico di terminologia tecnica impiegata nei primi romanzi di Verga, può trovare motivazione solo in un preciso disegno descrittivo dello scrittore. Essa costituisce il culmine della sua puntigliosa curiosità di presentazione ambientale, ed insieme l'ornamento più elaborato e in definitiva più genuino del suo linguaggio letterario. Il compiacimento, con il quale questo strumento è adoperato, non contraddice il ritmo evocativo del racconto, anzi lo asseconda e lo arricchisce, sia pure con dovizia barocca.

Altre terminologie settoriali, quali quelle cui si accennava di so-

---

[46] In AmP compaiono: *gutter* 97, *portavoce* 98, *cannoniere* 98, *fuoco di scheggia* 98, *forza di vela* 98, *abbordo* 98.

pra, inerenti, ad es., alla descrizione degli 'interni' (basta per tutte riferirsi alla descrizione dei saloni del Castello di San Gottardo, o della Torretta, il lussuoso rifugio di Corrado) o ai dialoghi salottieri e cerimoniosi, hanno nel loro impiego una localizzazione sì artificiosa e scenografica da costituire esse stesse elemento non secondario di astrazione e di estraniazione del linguaggio letterario [47].

4.7. Altro elemento decorativo è costituito dal 'fiore' dell'esotico, componente del resto topica nella cultura narrativa ottocentesca; nella fattispecie un esotico casalingo e di maniera, desunto da oleografie di consumo tra le più comuni e popolari.

L'uso più cospicuo è riservato alle similitudini femminili relative alla protagonista (Giustina), uno *sguardo che rivela un cuore di fuoco come le odalische* 97, una *vita elegante e pieghevole come quella di una bajadera* 98, a Carolina, *occhi neri* ... con *un baleno tutto orientale* 204, ed in certe circostanze, *un abbandono sì molle e sì seducente che faceva pensare alle orientali* 324. L'Oriente soprattutto sembra godere di questa preferenza allusiva e definitoria e sempre generica (*il suo sguardo offre la gradazione appassionata di quello delle orientali* 98, *Rita avea amato come amano le orientali* 155, *un baleno tutto orientale* 204, *mi deliziavo, come gli orientali, della sua visione* 287); anche quando il riferimento cambia continente ed orizzonte (*le labbra vellutate... sono quelle della bella francese* 97, *siete bella ora come una principessa russa che viaggia in una slitta* 227), il paragone rimane ovvio e scolastico [48]. Semmai è da sottolineare, ma anche questo per altro verso è scontato, la natura di queste immagini che attengono insistentemente alla sfera sessuale, in chiara fase di inibizione e mascheramento [49].

---

[47] La tecnica della descrizione minuta dei luoghi e dei personaggi e la disposizione teatrale e decorativa dei primi riguardo all'azione risale, come si sa, a Balzac e Scott (tutta la tipologia in Portinari, op. cit., passim; sul 'rudere', torre o castello, come suggestione pretestuale, p. 11), e passa al Manzoni; un accenno in G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963, p. 134 e 138. Se ne legga la giustificazione 'teorica' nella presentazione di Stefano in Slac 497: *Abbiamo fatto questa tirata per aver diritto ad osservare il nostro personaggio dalla forma del cappello alla punta degli stivali, e farvi risultare l'indispensabile carattere dall'inventario del suo abbigliamento.*

[48] Per la *stupida passività* del croato austriaco, vedi Slac. 494; per la *stecchita eleganza* del burocrate austriaco, ancora Slac 597.

[49] Anche qui è da esorcizzare il miraggio del 'precorrimento' di certe descri-

Altre similitudini esotiche si riferiscono o ad una cultura tradizionale (*ospitalità orientale* 213, *a domandarvi tetto e un posto al vostro focolare; o, come si dice in Oriente,* il pane e il sale 109; *a chi viene a domandarvi il* pane *e il* sale *rispondereste peggio di come lo potrebbe un arabo della pianura* 117) o ad una specificazione naturale e zoologica, del tipo *Tosto si levò un frastuono di cui non si può avere che un'idea nei grandi boschi dell'America al sorgere e al tramontare del sole* 175, *col passo di lupo del Caraibo* 176, *di un chiarore di luna tropicale* 278, queste ultime, almeno in apparenza, più ferme e risolutive.

Ed accanto a queste sbiadite riproduzioni metaforiche, un nucleo insistente (se non consistente) di forestierismi, di area francese per lo più, ed anglosassone: si riferiscono alla scenografia salottiera o di abbigliamento (*berceau* 269 e la sua grafica italianizzazione *bersò* 333, *cascemir* 281, *segretier* 283, *comfortable* 283, *groom* 330), o di pratiche sportive aristocratiche (del tipo *come i migliori cavalcanti della Steeple-Chàsse* 182, *gutter* 427) o di mezzi di trasporto, come *coupè* 368 [50].

La compiacenza tuttavia per tali preferenze lessicali non indica una acquisizione linguistica, in senso organico; rivela piuttosto la intenzione di aderire con elegante puntigliosità terminologica ad un apparato scenico sontuoso e rappresenta in definitiva un aspetto del preziosisimo tecnico già sopra rilevato, in questo luogo l'ornamento di una prosa raffinata ed ingenuamente seduttoria [51].

4.8. Un'oasi di pace nella corrusca immaginazione narrativa ed evocativa dei *Carbonari* è costituita dalle parentesi descrittive di ordine naturalistico. L'ambiente naturale, pur sempre visto in un'ottica sce-

---

zioni della bellezza femminile (da *Una peccatrice,* da *Il come, il quando ed il perché,* da *Eva,* da *Tigre reale* sino alla *Duchessa di Leyra,* rintracciando non solo le interne motivazioni, di volta in volta diverse, ma soprattutto le coordinate delle influenze letterarie contemporanee. Proprio su questo tema del 'mito muliebre' si sofferma Pietro Trifone, nella *Nota sulla lingua della Duchessa di Leyra,* art. cit., pp. 460-1.

[50] Corrispondeva ciò, del resto, alla cultura media del pubblico borghese e aristocratico-provinciale. Una testimonianza in Nicolò Niceforo nel bozzetto storico *Ventiquattr'ore a Catania al tempo dell'Impero Romano,* del '63: *Come oggi le nostre donne imparano il francese e l'inglese, e ti leggono nell'originale Paolo de Kock e Walter Scott...* 19.

[51] Ad un livello inferiore sono da annoverare certi prestiti lessicali, fran-

nografica e perciò in costante correlazione subordinata, di 'accordo' o di contrasto, con la scena drammatica dei personaggi e degli eventi, ha una sua fresca vigoria descrittiva, una sua riposante serenità, che nell'insieme lo escludono e lo riparano dalla retorica esaltazione dell'eroico.

Si rilegga, ad es., il citatissimo passo d'apertura:

> L'estrema diramazione degli Appennini, che si prolunga fino alle ultime spiagge della Calabria, assume dei caratteri particolari; non è più quella catena superba, figlia delle Alpi, che si copre di nevi perenni, e dalla riviera di Genova sino ai confini dell'Abruzzo mostra ai due mari le sue cime ghiacciate al di sopra delle tempeste del cielo; poiché accostandosi alle parti più meridionali d'Italia sembra sentire l'influenza di questo cielo d'Oriente. I suoi gioghi, selvaggi ancora ma pieni di poesia e d'incanto, prendono delle forme meno dure, più arrotondate... 88.

S'è vista questa pagina in trasparenza con la presunta matrice manzoniana [52]; ma non credo che la sovrapposizione sia proponibile, o almeno che essa abbia una qualche incidenza probatoria. Le esigue parentesi, ché tali sono nell'economia del romanzo le descrizioni della

---

cesismi prevalentemente, quasi sempre di ordine descrittivo (di 'interni', come *salottino di recevere* 265, *gabinetto di toletta* 322), o di 'convenevoli' dialogici, del tipo *madamigella* 125, *mille perdoni* 102, *toletta* per 'abbigliamento' 101, *compagnone* 288 etc. Del resto il problema della influenza del francese nella prosa del Verga, ovviamente del primo Verga, è ancora aperto ed attende una trattazione sistematica.

[52] Ed ancora l'apertura di AmP: *L'Est dell'America Settentrionale, quella parte ove l'immenso Oceano Atlantico ne lambisce le coste colle sue onde tempestose, offre un aspetto particolare a chi navigando l'Oceano Atlantico la vede disegnarsi sull'orizzonte come una linea turchina-oscura, poco svariata da seni e dai golfi; a misura che vi si avvicina scorgensi i capi, e i promontorii apparire più distinti, e spiccati; scorgensi le immense ombreggiature delle grandi foreste... scorgensi le città disseminate per le spiagge come castelli incantati sorgenti dalle onde...* 97 (cfr. G. Ragonese, *La lingua parlata dei « Promessi sposi »* etc., art. cit., p. 289; e C. Annoni, nell'*Introduzione* dell'ed. cit. de *I Carbonari*. pp. 38-42; ma anche sul problema dell'influenza del Manzoni occorrerebbe far luce e soprattutto distinguere tempi e modalità: per il Verga giovane e giovanissimo più proficuo mi sembra il confronto con il Manzoni delle *Odi* e con il Manzoni tragico). Di maggior merito il rilievo della clausola finale ellittica, vera e propria frattura logico-sintattica, esempio del resto non isolato nei *Carbonari*: per restare nell'ambito di una descrizione, si veda il seguente passo, *Si ordinarono i soldati a squadre e cominciarono a percorrere i boschi delle alture per tutte le direzioni con fiaccole accese. Camminarono tutta la notte, e nessuno, neppure un segno. Sull'alba solo si accorsero che delle orme fresche, stampate tutte in una direzione, guidavano nell'interno di una macchia...* 468.

natura, hanno una loro autonomia d'ispirazione e di stesura, che risale ad un momento di pausa e di predilezione coloristica del tutto originale:

> E' sull'imbrunire. Si sarebbe potuto fare un grazioso idillio di quel momento magnifico sotto il cielo d'Italia. Il disco del sole, maestoso e infiammato mostrava ancora un circo di fasci abbaglianti di luce dietro l'orizzonte, formato dal mare Jonio; e in quel punto il mare brillava increspato come una conca d'oro e le nuvole si graduavano fra loro e la porpora con un miscuglio sfolgoreggiante di colori. Si udivano da lontano le campane degli armenti che ritornavano agli ovili — avemaria del giorno della campagna 228.

Più spesso sono accenni fugaci, estenuate striature di incerta luminazione, viste e godute con stupore ed insieme con nostalgia:

> Non dimenticherò mai le prime impressioni del mio nuovo stato: era l'alba, faceva quel chiarore incerto che precede il giorno, quando la mandra degli uomini fu spinta fuori del recinto al lavoro. La natura è sì bella in quei momenti, il mare sì maestoso a quell'incerto chiarore. Io scorgevo ancora le coste della Sicilia e le altre isolette... 353.

Ed ancora:

> La notte era oscura; allo scarso chiarore delle stelle noi distinguemmo quei luoghi che ci erano sì comuni. Più in là vi era il lido; esultammo all'udire il sordo mormorio delle onde sulla ghiaia della spiaggia 362.

Ed infine:

> Cominciava quell'incerto crepuscolo che precede l'alba, a cui si disegnavano, staccandosi dalla prenombra coi loro neri profili, le masse gigantesche degli alberi del bosco 454.

Ben poca e stentata apertura per un mondo della natura tenuto nel fondo, come serbato, ancora informe e acerbo, con gelosa discrezione [53]. Esso non è entrato nella furia dell'epica e nella grazia del-

---

[53] Anche in Slac 516: *La luna cominciava a sorgere e rischiarava i tetti di piombo di S. Marco e del Palazzo Ducale; quando giunsero alla Piazzetta, quella luce dolce e vaporosa lambiva leggermente le acque della laguna da un capo all'altro del Canale di S. Marco e della Giudecca e disegnava i contorni, fantasticamente velati nella trasparenza di quella nebbia inargentata, dell'isole di S. Giorgio e della Giudecca;* ed ancora in Slac 572 e Slac 573.

l'idillio o della cortesia: ha solo pagato un tributo d'occasione, superficiale e di maniera, all'orrido e al tenebroso. Ed anche questa è una testimonianza di buona salute costituzionale.

4.9. Nel definire e schematizzare i rapporti del triangolo autore-storia-personaggi, si è rimandato in buona parte l'esame della struttura linguistica di tali relazioni: se cioè, ad es., della 'favola' del romanzo si è indicata la dinamica della struttura narrativa (romanzo-memoriale entro romanzo storico) [54] ovvero dell'autore il suo diverso disporsi di fronte alla 'storia' narrata (autore-relatore, autore-ammonitore, autore-commentatore) e perfino davanti o a fianco del lettore, nulla o quasi s'è detto delle risultanze linguistiche di tali rapporti.

E non senza ragione; poiché il romanzo appare, sotto tale aspetto, assolutamente monolitico. Sia che il racconto si snodi per episodi (tagliati in obbedienza alle necessità della *suspense*), sia che segua il ritmo di un diario-ricordo, ed ancora, sia che l'autore racconti o annoti in controvoce o conduca il lettore alla mostra della sua rappresentazione, la sua lingua non cambia tono e misura, sempre uguale, il medesimo lessico, la medesima orditura sintattica e sistema morfologico. Cambia, come s'è visto, il pronome della persona narrante (dal *noi* all'*io*); ma non cambia lo schema sintattico o lessicale o il ritmo della narrazione.

Nello stesso modo, nel terzo polo del triangolo, la lingua, attestata saldamente (direi ostinatamente) sulla linea di una letterarietà altisonante e paludata, dà carne e sangue e voce ai personaggi con assoluta monovalenza, legando ciascuno al suo destino oratorio livellato al grado più alto e pressoché uguale per tutti. Prova ne siano alcuni esiti di indubbio valore contraddittorio, nell'area, ad esempio, del linguaggio cortese-cerimonioso [55].

---

[54] E per *Sulle lacune* romanzo epistolare entro romanzo d'appendice.

[55] Due soli casi, relativi appunto a due personaggi di diversa estrazione sociale. Il primo, in apertura del cap. XXVI: *Giustina era convalescente da alcuni giorni; il barone le fece dire che domandava il permesso di farla uscire a passeggiare nel parco alcuni minuti* 265; il secondo, nella capanna della povera Rita, alla quale il padre, poco più di un contadino, così si rivolge: ... *Ritirati figlia mia* 170.

Unica eccezione riguarda un personaggio in definitiva secondario, quello di Angelo, lo sfortunato innamorato di Rita. Ed è significativo che tale sorte sia toccata a lui (e non anche a Rita, ad esempio), a testimoniare l'intenzione dell'autore a concentrare solo su di lui, con una incidenza esponenziale, la sua disposizione mentale ed affettiva per un 'umile' (o per un *semplice* 163, per dirla col Verga), a coagulare in lui, in un racconto pieno di aristocratici, ma pieno anche di contadini, gli umori e le simpatie e i pregiudizi di un intellettuale borghese e benestante nei riguardi del mondo contadino [56].

Questa sorta di generosa benevolenza alimenta ed anima la prima ed unica venatura di ironia di tutto *I Carbonari* [57]. Gli esiti linguistici di tale disposizione narrativa si rivelano quanto mai interessanti, concorrendo nel loro insieme a configurare la fisionomia di un *sermo humilis* di limitata estensione quantitativa (appena un'isola nel mare d'una letterarietà libresca ed 'eroica') e tuttavia di alta intensità specifica. Il dato riconoscibile più immediato e, direi, la struttura portante di questo registro linguistico diverso, è costituito dal dialetto, come strumento principale di de-gradazione espressiva: un dialetto 'tradotto' in lingua, un dialetto non più 'represso' perciò, ma ritrovato ed

---

[56] O comunque delle classi subalterne. Né qui è il caso di approfondire tale rapporto (sul quale s'incentra naturalmente tutta la più agguerrita critica 'sociologica'; vedi V. Masiello, *La lingua del Verga fra mimesi e realismo critico*, op. cit., tra i saggi più rappresentativi), se non per sottolineare la necessaria ed ovvia distinzione tra ideologia politica e *pietas* individuale. Non v'ha dubbio che il Verga dei *Carbonari* è classista e conservatore, direi visceralmente; al livello linguistico si potrebbe addurre una casistica assai copiosa e differenziata. Un solo esempio, nell'episodio della *vendita*, pur quando tutti i presenti siano mossi da un comune ideale di libertà e predestinati al comune destino di morte, tuttavia *soli otto, vestiti più riccamente, e che apparivano gentiluomini... occupavano gli scanni elevati... Gli altri più numerosi ingombravano i sedili più bassi* 237: simili occorrenze oppositive (*occupavano/ingombravano*) presenti ad ogni passo, sono più eloquenti di ogni sottile disquisizione. E la stessa voce ritorna in Slac. riferita al *teatro ingombro da una folla di ufficiali e d'impiegati* 519 (naturalmente austriaci e servi di austriaci).

[57] E' questa del contadino 'semplice' una delle strutture topiche della narrativa storica e popolare (vedi Folco Portinari, *Le parabole del reale*, Einaudi, 1976, p. 6). Anche nel Verga la connotazione caricaturale s'alimenta per la maggior parte della vicenda gestuale del mangiare e della iterazione della 'mania' amorosa. Il Nicolosi, op. cit., p. 14, parla semplicemente di « comicità... grossolana »; pagine assai penetranti invece su comicità ed ironia (ma riferibili al primo Verga solo per misurare distanze e diversità) ha scritto Asor Rosa, nel saggio *Il primo e l'ultimo uomo del mondo. Indagine sulle strutture narrative e sociologiche in « Vita dei campi »*, nel vol. cit. *Il caso Verga*, p. 35 e sgg.

assunto di nuovo, sia pure con una *facies* contraffatta, come mezzo di qualificazione ideologica del personaggio. Se ne veda un esempio nella 'testimonianza' resa da Angelo nella seduta-processo dei Carbonari:

> — Io no, disse Angelo, il signore barone qui, mi avea ordinato di raccogliere i cento uomini per l'alba; io mi sono messo in via, ma siccome passava pel bosco dove avea teso i lacciuoli, così vi trovai prese due pernici; là vicino vi era un magnifico ciriegio carico di frutti, vi salii un momento e me ne empii le tasche. Dico io: che cosa fare di tutto questo ben di Dio? Passare un momento dalla mia casa, arrostire, prendere un pane, cogliere nell'orto un paniero di fragole, e mettere il tutto in un paniere; fatto ciò mi misi in via per eseguire la mia commissione, ma era imbarazzato perché non avea che farne della roba che portava nel paniere; quand'ecco mi trovo, non so come, innanzi la casa di Rita, quantunque questa mi allontanasse dalla mia strada. Dico io: un momento, tempo di lasciare il tutto a Rita e scappo via; ma appena entrato, sapete pure, una parola chiama l'altra, le si tiravano l'un l'altra come le ciriegie che prendevamo dal paniere. Sicché quando sopravvenne papà Parafanti il male era fatto (e l'ho pagato l'indomani a colpi di nerbo, poiché per i due mesi di carcere mi si fece grazia). Poco dopo arrivò il francese... come lo chiamate... non so bene, e ci levò d'impiccio dicendoci che avea preparati lui i cent'uomini per l'ora fissata. Sembravano miele e manna le sue parole; andammo al *Crocicchio*, vi erano là gli uomini... ma uomini!... Se avessi potuto supporre il tradimento di quel birbante gli avrei mandato un'ora prima un paio di palle sul battesimo 241

A parte la struttura combinata dei due piani del discorso (discorso riferenziale e discorso indiretto libero), che continuamente interrompe e frantuma ogni intenzione di magniloquenza, è sul piano sintattico-lessicale che avviene l'abbassamento del 'grado' linguistico con l'introduzione di nessi congiunzionali e voci e locuzioni di chiara provenienza dialettale. Basta rilevare la cong. *siccome* che introduce la consecutiva (*ma siccome passava pel bosco...*) o l'incidentale in posizione assoluta, *tempo di lasciare il tutto a Rita e scappo via,* l'alternanza *paniero/paniere,* la presenza di voci come *imbarazzato, nerbo,* l'incidenza di clausole proverbiali del tipo *una parola chiama l'altra, le si tiravano l'un l'altra come le ciriegie,* ovvero *sembravano miele e manna le sue parole* o infine la metafora finale del tutto emblematica (*gli avrei mandato un'ora prima un paio di palle sul battesimo*). E tutto ciò incastonato e immerso in una trama sintattica frazionata, dinamica, de-

cisamente anti-letteraria, non immune di vezzeggiamenti e preziosismi fonetici (*ciriegie*) o morfologici (pron. pleon. *le si tiravano*), che testimoniano, con la mescolanza di elementi nuovi e residui colti, di una coscienza ancora non chiara di scelte espressive. E' tuttavia significativo che l'alternativa al tono 'sublime' si realizzi con la formulazione di un *sermo humilis* di decisa impronta colloquiale e che il mezzo o la via per tale processo passi e si formi attraverso il sostrato dialettale; ed ancora, che la struttura, che per esso si appresta, sia l'introduzione di un tipo di discorso indiretto libero, cioè di un costrutto anomalo pur tradizionale nella forma adottata, corrispondente comunque ad una grammatica 'interna'.

A considerare l'esito finale, per quanto ancora impacciato e confuso, si sarebbe tentati dal fantasma del 'precorrimento'. Le battute di un dialogo di Angelo con Rita hanno cadenze sintattiche e idiomatiche tra le più vicine all' 'altro' Verga:

> — Corpaccio di...! Voi qui, Rita!... Che cosa vuol dire? E' perciò che non vi ho trovato alla capanna?
> — Sì, son venuta a stare con la signorina.
> — E non potevate lasciarlo detto, figlia benedetta? Dirmi addio prima di partire?... Ah! se parto e lascio il mio asino... Che è, il mio asino... io vado a vederlo prima di partire... Uh, son pure disgraziato!
> Quel dolore serio-comico fece ridere il barone e Giustina 275.

Ma è appunto un'illusione, cioè non una realtà formale autonoma e distinta, il raggiungimento di un equilibrio espressivo nuovo e unitario. Questi frammenti, tutti coincidenti intorno ad un personaggio, indicano piuttosto la posizione del narratore rispetto al dialetto che egli stesso sceglie come mezzo più idoneo per derubricare il livello sublime della sua lingua letteraria dinanzi alla necessità di qualificare ideologicamente il personaggio. Il che per converso comprova ancora una volta l'integrale letterarietà del romanzo, che si avvale di una scelta deliberata dei registri linguistici, almeno due, l'uno 'sublime' e l'altro 'mediocre', per quanto labile per estensione e spessore possa apparire il secondo e del tutto asservito al preconcetto classista e conservatore.

GIORGIO SANTANGELO

BILANCIO DEL CONVEGNO

Per chi ha seguito lo svolgimento dei lavori di questo primo Convegno, con cui si è iniziata, così degnamente, l'attività scientifica della « Fondazione Verga », non è arduo constatare che il bilancio consuntivo, che voglia essere non pure descrittivo ma critico, è positivo in maggior misura di quanto promettesse il bilancio preventivo offerto dal programma dei lavori.

Un bilancio positivo in cui va evidenziato, in primo luogo, che i risultati del Convegno vengono a segnare un punto di notevole rilevanza scientifica nello svolgimento degli studi critici sul grande narratore, inserendosi, più precisamente, in quello che può legittimamente considerarsi, dopo quello positivistico e quello idealistico, il terzo momento della critica verghiana, vale a dire quella stagione della critica marxista, che, nei decenni del dopoguerra — cioè dal '45 ai nostri giorni — è venuta propugnando un concetto nuovo di letteratura, in virtù del quale si è a mano a mano sostituita alla nozione di *letterato* quella di *intellettuale*. Una nozione che, in realtà, era stata già elaborata in età romantica, nel clima del « Conciliatore », allorché dalla istanza di una letteratura che fosse rivolta al popolo e fosse utile alla società, nasceva l'esigenza di un letterato « funzionario della società », come affermava il Borsieri. Ma essa germinava e fioriva grazie al ritorno al De Sanctis — di cui il Croce e i crociani avevano tenuto in ombra gli aspetti più ricchi di avvenire, cioè gli approdi dell'ultimo De Sanctis —, alla circolazione del pensiero estetico e critico di Luckàs e alla scoperta di Gramsci.

Ritornava Verga, la cui opera offriva la possibilità di una esemplare verifica in campo delle nuove istanze metodologiche e storiografiche: si ripeteva la stessa fenomenologia che rifletteva la esignza di docu-

mentare, nella stagione crociana, la validità del concetto di poesia come intuizione lirica, che riabilitava l'espressione artistica come *linguaggio*. Il riesame del rapporto tra intellettuale e società, tra politica e cultura, tra « impegno » e « disimpegno » — si pensi al « Politecnico » di Vittorini e alla sua polemica sulla funzione del letterato nella società — sollecitò a rileggere e a reinterpretare Verga e la sua posizione storica, la sua ideologia in rapporto alla sua opera di scrittore.

Un approccio, codesto, che ha trovato un campo operativo, quant'altri mai fecondo di direzioni di ricerca, in particolare, nell'opera giovanile, cioè « nei romanzi catanesi », nei quali, essendo ancora acerba la fantasia trasfiguratrice, l'ideologia è più scoperta e a un tempo più incerta, in quanto è ancora in formazione il mondo spirituale del narratore. *Ideologia e testo*: mi è grato ricordare che siffatto rapporto è stato considerato come emblematico del Convegno di studi verghiani svoltosi a Palermo nell'ottobre del 1973 (si può vedere il volume *Studi verghiani*, a cura di Angelo D'Antona, Palermo 1976), di cui, questo catanese, è una continuazione ideale. I problemi fondamentali, che sono stati discussi in queste due intense giornate, erano stati posti dal Convegno palermitano, ma ora, per il più ristretto campo d'indagine, hanno assunto nuova rilevanza e, mi pare, per qualche argomento, quale *I carbonari della montagna*, per la diversità delle angolazioni con cui è stato esaminato il romanzo, sistemazione accettabile che potrà essere definitiva non appena avremo la fortuna di conoscere meglio la cultura e la formazione del giovane scrittore. Già nella sua lucida e magistrale relazione introduttiva, Giuseppe Petronio, a parte qualche discutibile conclusione, ha dato, oltre tutto, una lezione di metodo, offrendo alla discussione i temi del Convegno, primo fra tutti, il problema del « romanzo storico », la cui genesi e fenomenologia sono state dal Petronio perspicuamente delineate individuando nell'affermarsi del nuovo « genere », multiforme e polivalente, il riflesso di una nuova coscienza e di una nuova società. Il « romanzo storico », cioè, non è un « genere » astratto e immutabile, non un genere letterario, ma un nuovo strumento di cultura nel quale convergono ragioni letterarie, sì, ma anche ragioni ideologiche e politiche. Di qui, attraverso l'esame delle posizioni teoriche e la realizzazione artistica di un Rovani, di un Guerrazzi, di un Tarchetti, si tocca il tema del trasformarsi del *romanzo storico* in *romanzo*

sociale e quello del suo proporsi come documento che rispecchia il passaggio dalla cultura della borghesia romantica a quella della borghesia positivista. Ma, la parte più stimolante della relazione Petronio è stata, per il nostro Convegno, quella in cui lo studioso si chiede perché il giovane Verga sceglie il « romanzo storico », quel romanzo storico nella sua forma degradata a romanzo popolare: letteratura popolare di consumo adatta ormai all'appendice. Il che implica, evidentemente, la ricerca delle componenti della cultura catanese degli anni del Verga, in un ambito che abbia le sue relazioni con la cultura italiana ed europea, muovendo dai tentativi del giovane scrittore, tra i quali non va dimenticata la notevole esperienza del « melodramma », che, ancora in quegli anni, continuava a essere un « genere » di largo consumo popolare. Questo compito è stato egregiamente assolto da Pietro Mazzamuto, Nicolò Mineo e Gianvito Resta, Mazzamuto, valorizzando gli anni che intercorrono tra *Amore e Patria* e *I Carbonari della montagna*, ipotizza una involuzione ideologica del Verga che va dal democraticismo repubblicano del primo romanzo, scritto sotto l'influsso dell'Abate, alla soluzione monarchico-costituzionale celebrata nel secondo romanzo. Giustifica l'ideolgia dei *Carbonari* in rapporto alla precedente tendenza moderata della cultura politica catanese (1857-61) e alla diffusione della moda letteraria del romanzo storico, in parte alla Manzoni, in parte alla maniera della narrativa catanese seguace del modello manzoniano. Ma questo genere di romanzo si allontana dai modelli tanto da configurarsi più che come romanzo storico, come narrazione politico-lafariniana. Certo è assai pertinente il richiamo manzoniano del Mazzamuto, se si pensa alla vasta diffusione che l'opera manzoniana aveva avuto in Sicilia dal '40 in poi.

Manzonismo e foscolismo sono due fenomeni fondamentali che costituiscono una energia rinnovatrice della vecchia cultura isolana.

Del foscolismo ha connotato acutamente la presenza in *Sulle lagune* Gianvito Resta [1], che ha proposto una lettura stimolante del terzo

---

[1] Le relazioni di Gianvito Resta e Giuseppe Giarrizzo non sono pervenute in tempo per essere incluse nel presente volume degli Atti del Convegno: esse compariranno tuttavia in uno dei volumi degli « Annali » della Fondazione Verga di prossima pubblicazione.

romanzo « catanese », puntando, appunto sull'*ortisianesimo* verghiano, nonché sull'influsso che sul racconto esercitò la letteratura « melodrammatica », di cui — come abbiamo già notato — ricca esperienza personale aveva il giovane scrittore. Ma — ha osservato il Petronio — la melodrammatica era letteratura popolare e questo clima culturale giustifica la definizione che il Resta dà di *Sulle lagune* come romanzo di appendice, ch'è un genere letterario parassitario rispetto al romanzo storico. In *Sulle lagune*, dove lo sfondo storico resta una cornice estranea allo svolgimento della vicenda narrata (il motivo risorgimentale — ha osservato già l'Annoni — è « quasi una raccolta di soggetti pittorici di consumo, una collana di oleografie »), ci sono i primi tentativi di analisi psicologica, soprattutto dell'anima femminile, sotto l'influsso del melodramma (a questo proposito esprimiamo il rammarico per l'assenza di Nino Bersellino, che avrebbe dovuto parlare, appunto de *I romanzi catanesi di Verga come romanzi-melodrammi:* un argomento, codesto, avviato felicemente da precise osservazioni dell'Annoni nella sua introduzione all'edizione dei due romanzi verghiani), ma, in *Sulle lagune* non c'è, secondo Resta, un progresso artistico rispetto alle prime due esperienze narrative: l'espressione è fiacca e artificiosa e il romanzo o racconto lungo è, in definitiva, una « sbornia » letterario-sentimentale. Giudizio severo, in parte accettabile, che può, tuttavia, essere attenuato, se ci si ferma per un po' a esaminare il timbro espressivo e stilistico, che ci sembra di diversa qualità nei riguardi della dimensione stilistica di *Amore e Patria* e de *I Carbonari della montagna;* a non dire del motivo amoroso che ne è, come nell'*Ortis,* protagonista; ma Giulia, di là dal modello ortisiano, è creatura complessa che annunzia già i diversi aspetti delle donne protagoniste dei romanzi successivi dello scrittore, cioè del Verga « fiorentino ».

La relazione Resta proponendo anche il rapporto del Verga con la letteratura popolare ha toccato un tema che sarà componente fondamentale dell'opera dello scrittore maturo.

Nicolò Mineo studia il romanzo *I Carbonari della montagna* nella sua funzionalità storica e come testo che assomma una varietà d'istanze e d'interessi espressivi, dalla passione politica a quella amorosa, dalle strutture del romanzo storico a quelle del romanzo popolare. Una varietà d'istanze che produce articolazione e disarticolazione in-

terne al romanzo, con ricomposizioni ogni volta a livelli più profondi.

Ma una unità può rintracciarsi nel pessimismo del giovane autore: il pessimismo, l'aspetto, cioè, più caratteristicamente verghiano, qui è soprattutto coscienza della soggezione a un destino di punizione e di autopunizione.

La diversa visione del mondo apre allo scrittore la via del suo distaccarsi dai modelli e gli offre la possibilità di dare alla sua opera un significato se non poetico certamente culturale ed espressivo. Anche il Mineo sottolinea la presenza operante della narrativa popolare, di cui lo scrittore conosce tutti gli strumenti.

E' qui evidente che ci si allontana dalla tesi del Debenedetti, secondo la quale nel Verga giovanile non ci sarebbe nulla del Verga maggiore; tesi che era stata già avanzata dal De Roberto, come ha rilevato Paolo Mario Sipala nella sua lucida relazione, che ha illustrato un momento estremamente interessante della storia della fortuna del Verga qual è quello del dibattito critico sulle prime opere dello scrittore. Ma il Sipala di siffatto dibattito critico ha acutamente evidenziato quell'aspetto che documenta il suo risolversi in dibattito storico.

In questa, che può considerarsi una delle due direzioni portanti del Convegno, vanno inserite le due relazioni di Calogero Colicchi e Giuseppe Giarrizzo, le quali, nella loro complementarità, hanno approfondito con ricca documentazione il rapporto *storiografia-letteratura,* che ha implicato, da un lato, il problema delle fonti storiche dei *Carbonari,* individuate fondamentalmente nel Botta e nel Colletta; dall'altro, il problema della posizione e dell'impegno politico del giovane Verga e le spinte storiche e ideali che lo sollecitavano a scrivere.

Perché scrivere?, Per chi scrivere?: ci sovvengono le note domande che Jean Paul Sartre si poneva nel suo *Qu'est-ce que la littérature?* Giustamente, perciò, il Giarrizzo configura il giovanissimo scrittore non come *letterato,* ma come *intellettuale,* straordinariamente precoce, che sa mirabilmente organizzare la materia della sua narrazione, la quale riflette, sulla base della precisa posizione ideologico-politica del giovane scrittore, un contenuto contemporaneo, che rispecchia i risultati della riflessione della sinistra mazziniana.

Sarà necessario, dunque, partire da queste pagine del Giarrizzo per una nuova definizione dei *Carbonari*, e da quelle del Colicchi, le quali, testimoniano, tra l'altro, a quali nuovi risultati possa farci approdare lo studio dei manoscritti del Verga.

Non è difficile individuare la seconda direzione del Convegno — direzione non parallela ma convergente alla prima — nell'altro gruppo di relazioni, più propriamente di indagine letteraria, anche se questa tende pur essa a rintracciare la *humus* culturale nella quale affondano le loro radici i tre romanzi catanesi. Sono stati riproposti i temi della cultura catanese degli anni giovanili del Verga già ampiamente ed esemplarmente trattati in numerosi, noti studi da Carmelo Musumarra; ma ora lo studioso individua nell'opera del giovane scrittore una visione del mondo che si svolge dal pessimismo cosmico leopardiano al pessimismo umano approdando al realismo sociale: di qui la connotazione di personaggi, nei romanzi giovanili, che sono gl'incunaboli dei « vinti ». Un cammino che, muovendo dai romanzi « catanesi », arriverà all'opera matura del Verga. Sono tornate nel vivo delle relazioni le figure dell'Abate, maestro di Verga (si veda la relazione di Antonio Di Grado), del Castorina, del Brancaleone e di altre personalità rappresentative della cultura locale di quegli anni. L'influsso di questa cultura non fu deleterio; esso, invece, indirizzò il Verga verso una scelta precisa, quella, cioè, dell'impegno sociale della letteratura. Nell'ambito di questa indagine particolarmente interessante si è rivelato il discorso di Ermanno Scuderi, il quale ha illustrato il lento processo di maturazione dello scrittore che, attraverso una crisi morale e letteraria, attingerà la precisa consapevolezza della sua missione e della visione del suo universo letterario, in cui saranno essenziali il nucleo popolare e i dolori del mondo contadino. Lo Scuderi ha indicato, nell'esordio narrativo verghiano, punti di partenza, affinità tematiche e segni vitali di sviluppo che sono sicuri «presagi» dell'opera maggiore, le cui radici lontane vanno rintracciate, appunto, nell'opera giovanile. In questa direzione va collocata la relazione di Gaetano Ragonese, il quale, sul fondamento di una ricca documentazione, ha acutamente sottolineato che, nelle opere giovanili, il *realismo*, ma un realismo esatto-scolastico e autobiografico, costituisce il sottofondo del romanzesco. Un giudizio, codesto, che mi pare possa avviare un ripensamento e un rinnovato discorso non pure su gli aspetti del roman-

ticismo giovanile del Verga, ch'è il romanticismo catanesee meridionale, enfatico e spettacolare, staccato dalle sue radici storiche, ma su un atteggiamento culturale che pure s'istituiva già come elemento della dialettica romanticismo-verismo, essenziale all'opera verghiana della maturità, di cui parlava Piero Gobetti. Una ricerca che potrà collaborare alla elaborazione di una auspicabile opera che dovrà essere scritta: la storia, cioè, del romanticismo in Sicilia. Illuminante e ricca di stimoli a ulteriori approfondimenti, in una ricerca che richiama quella del Sipala, è la relazione di Giovanna Finocchiaro Chimirri, che, facendo conoscere le recensioni dei contemporanei sui romanzi « catanesi », recensioni poco note o addirittura ignote, ha esaminato il rapporto del primo Verga con il pubblico, offrendo, per la via dei giudizi critici di quegli anni, una prima connotazione artistica del Verga giovane. Il problema della lingua del primo Verga — qua e là rapsodicamente toccato da vari relatori — è stato introdotto da Gabriella Alfieri, che, interessandosi delle dispute linguistiche nella Sicilia risorgimentale, ha studiato la varia trama delle ricerche di una lingua che fosse idonea a esprimere la coscienza e le esigenze della nuova società isolana.

Un lavoro di scavo nella pubblicistica risorgimentale, che ha riproposto all'attenzione degli studiosi documenti obliati di quelle dispute linguistiche che costituiscono le premesse della elaborazione di una lingua letteraria che eserciterà influsso sulla formazione linguistica del giovane Verga. Un lavoro, questo dell'Alfieri, assai interessante, ma che va integrato e arricchito di altre indagini che esplorino quotidiani e riviste non pure di Catania, ma di Messina e Palermo: nella capitale dell'Isola, per dare un solo esempio, esercitò una funzione rinnovatrice di prim'ordine la rivista *La Ruota*, che nella sua breve ma intensa vita (1840-42) propugnò una nuova cultura, di cui uno degli aspetti fondamentali veniva riconosciuto nell'acquisto di una nuova lingua: di qui, nei vari numeri della rivista palermitana, i numerosi articoli sulla « questione » della lingua e sui nuovi programmi per l'insegnamento linguistico nelle scuole.

Ma, sull'argomento linguistico, di estremo interesse è stata la magistrale relazione, conclusiva del Convegno, di Francesco Branciforti, che, in un discorso illuminante, ricchissimo di riferimenti testuali e di agganci culturali, ha delineato la formazione linguistica del giovane

scrittore, le varie componenti, lessicali ed espressive, che convergono nella scrittura dei primi romanzi, dalle offerte e suggestioni della lingua letteraria, aulica, ai precisi prestiti del dialetto e della parlata locale. Una indagine filologico-linguistica dalla quale non va disgiunta quella letteraria, ché il Branciforti ha ricostruito dal materiale linguistico i valori espressivi, la cui impronta personale annunzia già, anche in questa area, lo stile del Verga maggiore.

La relazione Branciforti è, certamente, uno degli acquisti fondamentali che questo Convegno ha offerto agli studi verghiani; un contributo decisivo per la connotazione linguistica del Verga « catanese » e una premessa, che ci sembra indispensabile, allo studio e alla caratterizzazione espressiva dei capolavori verghiani. Queste pagine del Branciforti, collocandosi degnamente accanto a quelle di Riccardo Ambrosini su *La dialettalità in Giovanni Verga* (cfr. i citati *Studi verghiani*), vengono a costituire un essenziale punto di partenza per una nuova e più articolata « lettura » di Verga. *Ideologia e testo; storiografia e letteratura*: un campo ancora aperto a indagini feconde; ma vorrei chiudere questa veloce rassegna con l'ammonimento che Giuseppe Petronio dava alla seconda generazione dei critici marxisti — la prima era quella di Trombatore, Sapegno, Petronio — che, cioè, è necessario non confondere, in definitiva, la *ideologia* con la *poesia*: perché « l'ideologia del critico, mentre da una parte è mezzo a una interpretazione nuova e più valida di quelle precedenti, pure rischia di passare da una ricerca *storica*, pur se ricca di una sua carica polemico-politica, al *pamphlet* politico ». E questo primo Convegno, promosso dalla « Fondazione Verga », ha risposto, possiamo legittimamente concludere, a cosiffatta esigenza, quella, cioè, di un ritorno ai testi, che, pur affondando le loro profonde radici nella storia e nella ideologia, vanno valutati soprattutto nel loro valore letterario e poetico.

INDICE

Saluto del Rettore . . . . . pag. 5

G. Petronio - Appunti per una storia e tipologia del romanzo italiano nel primo ottocento . . . . . » 9

P.M. Sipala - Il dibattito critico sul primo Verga . . . » 33

P. Mazzamuto - *I carbonari della montagna* tra ideologia e codice . . . . . » 45

A. Di Grado - Il maestro di Verga: gli « astratti furori » di Antonino Abate . . . . . » 67

N. Mineo - Strutture narrative e orientamenti ideologici ne *I Carbonari della Montagna* . . . . . » 81

G. Ragonese - Quello che resta di *Amore e Patria* . . . » 105

E. Scuderi - Preistoria del Verga narratore . . . . » 143

C. Colicchi - Impegno politico e fonti storiche ne *I Carbonari della Montagna* . . . . . » 151

C. Musumarra - I « vinti » dei primi romanzi verghiani . . » 165

G. Finocchiaro Chimirri - I romanzi giovanili del Verga nella critica del tempo . . . . . » 177

G. Alfieri - Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale . . . . . » 189

F. Branciforti - Alla conquista di una lingua letteraria . . » 261

G. Santangelo - Bilancio del convegno . . . . . » 309

Stampato nella Tipografia
SQUEGLIA di Giovanna Caruso
Catania, Aprile 1981