

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

3

(nuova serie)

L'Unità d'Italia
nella rappresentazione dei Veristi

Atti del Convegno Internazionale di Studi
(Catania 13-16 dicembre 2010)

CATANIA
2010

FONDAZIONE VERGA
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente
ANTONINO RECCA
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico
NICOLÒ MINEO

ANNALI
COMITATO DIRETTIVO

†Francesco Branciforti, Matteo Durante, Cristina Grasso, Nicolò Mineo,
Guido Nicastro, Antonio Pioletti, †Gianvito Resta, Michela Sacco Messineo,
Giuseppe Savoca, Natale Tedesco, Mario Tropea, Sarah Zappullà Muscarà

COMITATO SCIENTIFICO
Pietro Frassica – Università di Princeton
Enrico Ghidetti – Università di Firenze
Vicente González Martín – Università di Salamanca
Giorgio Longo – Università di Lille
Romano Lupatini – Università di Siena
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne
Carla Riccardi – Università di Pavia
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia

REDAZIONE: Giuseppe Sorbello

DIRETTORE: Nicolò Mineo

Direzione e redazione:
Fondazione Verga - Via S. Agata, 2
95131 Catania
Tel. 095.7150623 - Fax 095.314392

ANNALI
DELLA
FONDAZIONE VERGA

3

(nuova serie)

L'Unità d'Italia
nella rappresentazione dei veristi

Atti del Convegno Internazionale di Studi
(Catania, 13-16 dicembre 2010)

a cura di Giuseppe Sorbello

CATANIA
2010

La presente pubblicazione è stata realizzata con il contributo
della Provincia Regionale di Catania

Direttore responsabile: NICOLÒ MINEO
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559
del 13-12-1980

Finito di stampare nel mese di maggio 2012
Stampadiretta - Catania

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2000 FONDAZIONE VERGA

NICOLÒ MINEO
Università di Catania

INTRODUZIONE

Ancora un Convegno su Verga e i Veristi? Nel 2010 sembrava più che mai opportuno ripensare l'opera della generazione di scrittori che è invalso catalogare come «veristi», in un momento in cui ci si accingeva da una parte a celebrare e dall'altra a riflettere sulla realtà dell'evento storico che chiamiamo Risorgimento. A distanza di un anno l'interesse sembra essersi sfocato. Gli italiani, come tutti i popoli d'Europa, hanno preso coscienza di vivere in una fase storica che sembra cancellare ogni interesse al passato, mentre soprattutto ci si interroga sul futuro. Il problema della «crisi» appunto. Ci si chiede se avremo ancora un'Italia come da quasi due secoli ci siamo abituati a pensarla, se avremo ancora un'Europa come da più di mezzo secolo abbiamo preso a pensarla. Si va affermando però l'idea che al fondo ci possa essere un difetto di origine.

Per questo va recuperato l'interesse al passato e può esser sentito come attuale l'impegno a capire le premesse, e punto cruciale per gli italiani non può non essere la riflessione sul Risorgimento, visto anche – è il nostro caso – nella prospettiva dei contemporanei. Un evento che finalmente abbiamo imparato a pensare non solo come fatto italiano, ma anche come fatto europeo. Troppo spesso abbiamo guardato al secolo – vero secolo *lungo* – delle rivoluzioni, delle nazionalità e del liberalismo, per l'Italia, come a un «piccolo mondo» sentito come ormai lontano e fuori dalla modernità. Una lettura italo-centrica, e spesso ancora nazionalisticamente e scolasticamente oleografica, ha finito per ridurre il fenomeno a marginalità. Come momento marginale all'interno del quadro europeo e mondiale. E qualche lettura più recente e apparentemente più aggiornata e critica ne ha fatto – oggettivamente – quasi un risultato delle immaginazioni dei poeti. Certo grandi furono il peso e l'influenza degli intellettuali. Ma non si trattò di recuperi letterari di antichi sogni, ma di legame a una tradizione che risaliva all'illuminismo e alla rivoluzione e di aggancio ad una cultura

VERSO UN PARLATO NAZIONALE-UNITARIO:
L'ITALIANO ETNIFICATO DI VERGA
COME MODELLO SOCIOLINGUISTICO

e a una problematica di respiro europeo. Pur nella specificità italiana: la volontà di modernizzazione andava di pari passo, ma era anche intralciata, dalla lotta per l'indipendenza, con non secondarie intersezioni di natura militare. E tuttavia l'innovazione geopolitica più profonda in Europa è proprio l'unificazione italiana.

La generazione dei veristi succede a quella che ha pensato e voluto l'indipendenza e l'unità dell'Italia ed è quella che *vive* questo evento nel suo concreto farsi. Una generazione che vive e giudica, mentre si trova ad operare in un quadro in via di rinnovamento. Importante stabilirne il punto di vista, l'orientamento ideologico, la sollecitazione sociale. Dinanzi agli scenari dell'Italia unita le scelte di campo hanno un diverso dualismo: estraneazione e rifiuto oppure accettazione del sistema. E l'area di reclutamento del personale intellettuale sempre più nettamente e stabilmente è il ceto medio. Va tenuto conto del clima di attese che poi l'avvento al potere della Sinistra negli anni Settanta sembrò autorizzare. E da non ignorare anche che l'indirizzo letterario è coevo, e spesso collegato, alle varie inchieste, specie sul mondo contadino e meridionale, che in questi decenni si compiono.

Non si poteva certo tentare una rilettura organica e totale, ma l'osservazione puntuale e mirata condotta dai relatori, secondo un vario tipo di interesse, ha potuto fornire una serie di rappresentazioni di sicura validità storiografica, da cui dovrà e potrà partire ogni ulteriore riflessione sul periodo e il problema presi in considerazione. I diversi contributi offrono un quadro che consente di riconoscere deviazioni di ottica, insufficienze di realizzazione e limiti oggettivi – dalla persistente differenziazione regionale al problema delle campagne, alle forti differenze sociali –, consonanze ideali. Sono approfondite, e a più voci, le posizioni di Verga anzitutto, anche a partire dalla visuale linguistica, e di Capuana e De Roberto, e certe risultanze della critica novecentesca. Si torna ancora sul mito – spesso, ma seriamente, discusso – di Garibaldi. Si tocca anche il D'Annunzio «verista» e si giunge sino alle forme linguistiche dei *Vecchi e i giovani*. E non mancano la ricostruzione e la rappresentazione della persistenza dei miti risorgimentali nell'immaginario e nella memoria otto-novecentesca.

Si aprono, proprio per l'impegno ideale e teorico dei contributi, anche possibilità per un discorso politico attuale: tra nostalgie, rimpianti, delusioni e attese. Discorso che qui naturalmente non è possibile intraprendere.

1. *L'etnificazione linguistica in Manzoni e Verga*

Nel 1981, da relatore centenarista al convegno catanese celebrativo de *I Malavoglia*, Giovanni Nencioni maturava l'icastica definizione di *lingua etnificata* per caratterizzare il dirompente italiano del capolavoro verghiano, e avanzava la suggestiva ipotesi che quella geniale scelta estetica si fosse tradotta in modello sociocomunicativo per la neocostituita comunità di parlanti postunitari. L'idea che la letteratura "popolare", se veicolata dall'italiano regionalizzato, potesse contribuire solidamente a costruire e cementare la coesione sociale e linguistica in una compagine nazionale risultante dalla coesistenza di realtà regionali difformi e disarticolate, non era certo nuova. Alle note proposte di Giuseppe Ferrari, Cesare Correnti e dello stesso De Sanctis si possono aggiungere, come si vedrà, quelle di intellettuali di minor calibro ma di non minore impegno civile ed etico.¹

Nencioni esordiva con un'esaustiva ma agile carrellata storico-critica sulla lingua del Verga, che dagli archetipici saggi di Russo, Spitzer e Devoto giungeva fino alle più attuali – per allora – proposte di Ambrosini, Lo Piparo, Branciforti, e mia, sulle dinamiche linguistiche dei *Malavoglia*, sia fra le componenti idiomatiche interne al testo, sia in ordine al rapporto con la realtà sociolinguistica coeva.² Dalla conseguente distinzione tra *etnificazione spontanea* (interferenza automatica del dialetto nell'italiano letterario regionale),³ ed *etnificazione riflessa* (ca-

¹ Cfr. G. NENCIONI, *Francesco De Sanctis e la questione della lingua*, in ID., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89, pp. 237-282.

² Per i pertinenti rinvii bibliografici si rimanda a G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»...*, cit.

³ Poi sviluppata da Francesco Bruni (cfr. *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, in *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati 1988, pp. 137-192).

librata «posologia» dell'elemento idiomatrico nella lingua letteraria), discendeva un parallelo plutarceo tra l'«etnificazione rappresentativa» in Verga e Manzoni. L'autore dei *Promessi sposi* ricorreva al fiorentino parlato per etnificare l'italiano letterario, tendendo «alla passività piuttosto che all'attività dell'ethnos» per attenuare lo scarto stilistico tra toscano della tradizione e toscano dell'uso. L'autore dei *Malavoglia* all'opposto, facendo fermentare dall'interno l'ethnos siciliano nella sua lingua, mirava a deprivarla «del fattore colto e intellettuale» per puntare «alla povertà, all'inerzia, alla ripetitività», limitando al massimo il margine tra «linguaggio di primo grado dei personaggi» e «linguaggio di secondo grado dell'autore». A tale riduzione del coefficiente aulico concorrevano simmetricamente e sinergicamente il siciliano – con la sua componente lessicale, sintattica e con «tutte le costellazioni associative e le sfere semantiche» – e il toscano, sicché «dobbiamo domandarci come e fino a che punto Verga, volendo etnificare, in senso siciliano (o meglio pansiciliano) il suo mondo di Acirezza, non abbia rischiato di mettergli una maschera toscana». ⁴ In definitiva l'etnificazione manzoniana si rivela come operazione socio-politica («Certo è che Manzoni, fiorentinizzando *I Promessi sposi* cercò di dare agli italiani una lingua e letteraria e comune»), laddove l'etnificazione verghiana rimane un'operazione socio-letteraria («Verga scrivendo *I Malavoglia*, volle semplicemente additare ai letterati del suo tempo una soluzione possibile, non espressionistica [...] del problema della lingua letteraria»). ⁵ Nei *Promessi sposi* il fiorentino parlato era servito a etnificare l'italiano letterario per attingere una metà da proporre democraticamente come modello di lingua scritta e parlata; nei *Malavoglia*, all'opposto, l'italiano letterario si limita a residui morfosintattici che spiccano su un italiano regionalizzato minimalista in superficie per lo scarto infinitesimale tra discorso dei personaggi e discorso autoriale, ma di fatto dotato di un profondo spessore semantico e simbolico. ⁶

Certamente *I Malavoglia* non hanno avuto l'impatto modellizzante dei *Promessi sposi*, la cui etnificazione era rigorosamente monolingvistica, articolandosi tra registro colto e registro usuale toscano,

⁴ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., pp. 7-89, p. 81.

⁵ Ivi, pp. 80-81.

⁶ G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1983.

e la cui canonizzazione scolastica fu sponsorizzata dal potere ministeriale. Dopo il clamoroso fiasco di pubblico *I Malavoglia* realizzarono solo nella lunga durata le aspirazioni estetiche del Verga, segnando una svolta nella prassi letteraria e assumendo una concreta esemplarità grazie a un delicatissimo equilibrio fra toscano e siciliano, frutto di un pluriennale lavoro di riscrittura. Verga in sostanza, per attenuare i picchi idiomatrci del suo romanzo, ora toscanizzava i sicilianismi, ora sicilianizzava i toscanismi, come dimostra l'andamento altalenante e «denticolare» delle varianti. ⁷

Nel capolavoro verghiano si realizzava così un'etnificazione bilaterale e biunivoca toscano > < siciliano. Verga era legittimato infatti a rappresentare e implicitamente giudicare la «società arcaica ma presente» dei *Malavoglia*, ma doveva far coincidere la propria lingua narrante con la lingua della società narrata. Ma «quella lingua doveva essere l'italiano, e al tempo stesso rendere il costume e il parlare di un particolarissimo ethnos; doveva essere insomma nazionale ed etnificata». ⁸ Attraverso il suo geniale esempio, la letteratura verista divenne il ripetitore della riforma manzoniana, rivisitata e riadeguata alla più matura realtà espressivo-comunicativa postunitaria, senza peraltro cadere nel purismo cruscante o manzonista o nell'espressivismo scapigliato, sicché l'autore dei *Malavoglia* «sopra una vitale scelta sociolinguistica fondò una nuova proposta di stile». ⁹ L'istanza ovviamente risaliva già all'autore dei *Promessi Sposi*, come aveva fatto notare Bruno Migliorini:

Il Manzoni apre una nuova via, partendo da esigenze artistiche e giungendo a conclusioni sociali. Sente l'insufficienza della lingua tradizionale, troppo aulica, per un'opera che descriva contingenze di vita popolana, e ciò lo porta ad auspicare che la lingua riprenda contatto con le fonti vive della lingua parlata. ¹⁰

⁷ Cfr. G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., pp. 82-89; e F. BRANCIFORTI, *L'autografo dei «Malavoglia»*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi* (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982, vol. II, pp. 515-562.

⁸ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., p. 57.

⁹ Ivi, p. 59.

¹⁰ Cfr. *Storia della lingua italiana*, in *Problemi e orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, vol. II, *Tecnica e teoria letteraria*, Milano, Marzorati 1948, pp. 177-229, p. 191.

Effettivamente, tanto nelle strutture più scopertamente etnolinguistiche (dai proverbi agli scongiuri, ai paragoni) quanto nelle strutture sintattiche del parlato l'italiano di Verga «appare più di tipo nazionale-unitario che regionale».¹¹ In definitiva, allorché nei *Malavoglia* innestava la propria competenza regionale nativa nella competenza sovraregionale acquisita, il Verga non faceva altro che riadattare in chiave veristica la formula manzoniana, proponendo come lingua mimetica della nuova letteratura l'italiano parlato dai siciliani colti di una città come Catania, conguagliato però sul toscano parlato dai non toscani colti, di cui era tra i più emblematici rappresentanti.

La questione linguistica, pur vissuta come questione estetica, approdava comunque a una soluzione «più sociale che locale», basata sull'etnificazione diastratica più che diatopica:

Dall'impasto linguistico verghiano, insomma, in quanto opposto alla struttura formale di riferimento, cioè alla lingua letteraria di altri testi contemporanei, si coglie più il livello socio-culturale dei popolani e dei borghesi di Trezza, che non la precisa identità dialettale.¹²

A partire da questo importante assunto finora non adeguatamente valorizzato, vorrei ribadire qui che la sofferta e radicale soluzione stilistica verghiana era motivata da un potente afflato postrisorgimentale. Se perciò l'italiano etnificato dei *Malavoglia*, di *Vita dei campi*, di *Maestro-don Gesualdo*, e delle *Rusticane* procedeva da un'irriducibile antidialettalità, dall'altra, in quanto italiano «colorato» di siciliano, ma intelligibile a tutti, attingeva, indipendentemente dall'immediato fiasco di pubblico, una forte potenzialità identitaria e un inopinato potere modellizzante suffragato dall'autorevolezza della scrittura letteraria. Verga cioè, facendo sfrigolare nel suo mirabile testo narrativo il dialetto siciliano col sopradialetto toscano e sfruttandone le convergenze, creava un italiano regionalizzato percepibile e fruibile dal pubblico dell'Italia postunitaria, assetato di una lingua media accessibile ma non incolta – popolarizzata ma non “popolare” – in cui potersi identificare e rispecchiare per poi riprodurla nei normali usi comunicativi. Si innesca così il tipico circuito modellizzante identificazione-rispecchiamento-riuso che nella cultura della comunicazione letteraria dipendeva

¹¹ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»...*, cit., p. 67.

¹² Ivi, p. 66.

dal parlato-scritto della narrativa e nella cultura mediatica odierna dipende dal parlato trasmesso della fiction televisiva e cinematografica.

L'ipotesi può essere avvalorata da un passaggio poco citato dell'*Appendice alla Relazione sull'unità della lingua*, in cui Manzoni, per asseverare la funzione del vocabolario fiorentino come mezzo «supremo» di nazionalizzazione linguistica, richiamava la «vastissima diffusione» assicurata al francese da «libri» e «scritti d'ogni genere»:

Ma si osservi che que' libri poterono produrre un tale effetto, appunto perchè non era una lingua loro propria, cioè una lingua metaforica, che portassero intorno, ma una lingua davvero. Fu ed è, in certo modo un'estensione della convivenza; que' libri sono quasi una moltitudine di francesi vivi e parlanti, che girano il mondo. Per noi, che dagli scritti non abbiamo finora avuto, a un gran pezzo, un aiuto simile, potrà essere utilissimo, anzi essere intanto riguardato come primario, un mezzo d'inferiore potenza, ma appropriato e conducente anche esso all'intento.¹³

Violando l'univoca norma espressiva postmanzoniana, l'autore dei *Malavoglia* si cimentava in una soluzione estetica che, armonizzando nella scrittura narrativa l'interferenza lingua-dialetto, riproduceva la reale dimensione comunicativa dei parlanti di estrazione medio-alta dell'Italia postunitaria. La lingua etnificata si qualificava così come potenziale modello di riferimento per gli usi linguistici della neonata comunità nazionale, aspirante all'italofonia ma desiderosa di una norma inevitabilmente legittimata dalla pagina letteraria.

Nella scrittura colta dei veristi catanesi, Verga in testa, si esercitava dunque in una nuova prospettiva anche socio-etica la capacità mimetica del narratore-traduttore verista, impegnato nella riproduzione stilistica di toni e modi popolari, non italianizzando meccanicamente il dialetto, ma esplicando al massimo la ricostruzione mentale a distanza ai fini della rappresentazione «schiettamente ed efficacemente» vera della realtà locale.¹⁴ In effetti la suggestione estetica, raccolta poi dal Capuana «traduttore a memoria» dello stile siciliano delle fiabe

¹³ A. MANZONI, *Appendice alla Relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi di diffonderla*, in ID., *Scritti linguistici*, a cura di F. Monterosso, Milano, Edizioni Paoline 1972, pp. 271-353, p. 328.

¹⁴ Lettera a Capuana del 14 marzo 1879, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 80.

popolari,¹⁵ potrebbe applicarsi per analogia anche alla competenza idiomatica dei due scrittori: in quanto parlanti assenti da parecchi anni dalla regione di nascita e dunque deprivati della piena immersione nell'ambiente dialettale, poteva riuscire utile e agevole infatti per entrambi «sostituire la propria mente ai propri orecchi»,¹⁶ per riprodurre sulla pagina letteraria la parlata locale, servendosi delle strategie stilistiche della traduzione.¹⁷ Vale dunque la pena di storicizzare il tentativo socioletterario dei veristi in questa chiave, per verificarne istanze e risultanze postrisorgimentali.

2. Il federalismo filologico-letterario del Valussi

Calandoci nella situazione storicolinguistica in cui operava, si può allora ipotizzare un Verga impegnato quasi come mediatore culturale, una sorta di traduttore-interprete che si sforzava di rendere intelligibile ai suoi lettori – ormai connazionali nel Regno d'Italia costituito da un ventennio – la realtà etnolinguistica della sua terra d'origine. Nel farlo applicava – con esiti geniali – le istanze socioetiche promulgate dalla dirigenza intellettuale postrisorgimentale che, dopo l'Unità, riconvertiva i proclami di idealità estetica in programmi di politica culturale e linguistica. Tra i più rappresentativi si può richiamare quello del friulano Pacifico Valussi (1813-1893), progressista moderato che auspicava una rigenerazione materiale e morale della società, da ottenersi attraverso capillari interventi educativi rivolti alle masse popolari. Ai fini delle possibili ascendenze della “conversione” tematico-espressiva del Verga al verismo, non è da sottovalutare che il Valussi era cognato di Dall'Ongaro. In un saggio significativamente intitolato *La lingua nel rinnovamento nazionale ita-*

¹⁵ Si veda la lettera di L. Capuana a F. Torraca del 9 ottobre 1882, in R. Melis, *La bella stagione del Verga – Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 259-260.

¹⁶ All'amico il Verga aveva comunicato l'impressione di una maggiore verità artistica «allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi» (Lettera a L. Capuana del 14 marzo 1879, in Carteggio Verga-Capuana, cit., p. 80).

¹⁷ G. Alfieri, «Coi loro occhi e colle loro parole». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*, in “Contributi di filologia dell'Italia mediana”, XX (2007), pp. 205-290.

liano,¹⁸ esprimeva una visione lucida e concreta dell'unificazione socio-comunicativa come problema civile e politico da risolvere attraverso la progressiva convergenza di lingue e culture locali verso la compagine socio-etica nazionale. Si definiva così un progetto politico-culturale che con apparente ossimoro potremmo etichettare come *federalismo centralizzato* in quanto sarebbe stato il governo statale a pilotare la graduale confluenza delle identità regionali nella nuova identità comune.

La problematica unificativa si riconduceva così alla sua essenza etica ed etnica, nella lungimirante certezza che l'inedito accorpamento politico e amministrativo avrebbe comportato un “cangiamento” nella produzione linguistica e letteraria delle generazioni successive. La strategia politico-istituzionale ipotizzata dal Valussi si applicava infatti simmetricamente sia alla ricerca filologico-lessicografica che all'attività letteraria e pubblicistica.

Sul primo fronte a un iniziale decentramento dell'attività compilativa ispirato a un “federalismo civile” doveva seguire una centralizzazione autogestita, per cui gli autori di testi commentati e i lessicografi convergessero spontaneamente in Toscana per completare e correggere le loro opere:

Lavori di tal sorta vanno facendosi in Italia, e non si tratterebbe ora che di dare ad essi una direzione comune, e per certa guisa di accentrarli. Per ottenere questo effetto col nostro federalismo civile, senza ricorrere come di solito al Governo, il quale ha ben altre bisogna per le mani, converrebbe che si formassero delle *società provinciali nelle diverse provincie filologiche*, per trovare persone che s'incaricassero dei lavori, per aiutarle nel condurli e per dedurne tutte le utili conseguenze. Tutti questi si troverebbero poscia a compiere i loro studi e lavori in Toscana; cosicché una certa centralizzazione si troverebbe conseguita da sé.¹⁹

Una netta percezione del sincretismo tra lingua e letteratura implicava la necessità di un'inventariazione programmatica del patrimonio idiomatico ed etnolinguistico toscano, registrandone tutte le

¹⁸ Editto nella «Rivista contemporanea» di Torino del 1863; Il saggio, leggibile alle pp. 17-33 della rivista, fu poi rifuso nel volume *Caratteri della civiltà novella in Italia*, Udine, Paolo Gambierasi Editore 1868, da cui si cita.

¹⁹ P. VALUSSI, *La lingua nel rinnovamento...*, cit., pp. 315-16; corsivi miei. Nella redazione in rivista al posto di *accentrarli* si leggeva *centralizzarli* (p. 27).

diverse articolazioni subdialettali con l'obiettivo di farle convergere sul fiorentino e di riassorbirvi le varietà regionali. Per l'archiviazione di un materiale eterogeneo e complesso si indicavano precise tipologie di repertori:

- 1) dizionari domestici e tecnico-pratici;
- 2) testualità demologica, paremiologica, favolistica, mitologica, i canti popolari;
- 3) testualità favolistica, comica, paraletteraria.

Non occorre dire che bisogna fare *l'inventario della lingua*: raccogliere cioè tutta la ricchezza *vivente* di essa. Il nuovo grande dizionario italiano dovrebbe registrare le parole usate dai buoni scrittori notando le antiche e le viventi, ma accogliere anche quelle d'uso vivente in Toscana, le quali sono un tesoro di lingua viva cui giova appropriarsi. *Quanto più la letteratura diventa popolare, tanto maggior bisogno essa ha della lingua parlata, e se non faremo luogo al linguaggio vivente nella provincia che diede all'Italia la lingua comune, dovremo poscia accettare i vocaboli di altri dialetti, i quali si faranno strada da sé ed introdurranno nella lingua elementi disformi dal resto.*

Nella Toscana stessa però ci sono molte varietà nei dialetti, i quali si completano l'uno coll'altro. Converrebbe quindi fare con opportune note ed indicazioni *i dizionari di tutti i dialetti della Toscana*, nei quali si troverebbero i termini domestici, dell'agricoltura, delle arti e dei mestieri cui occorre più che mai volgarizzare. I dizionari dei dialetti toscani dovrebbero essere accompagnati da *una raccolta la più completa possibile di canti popolari, di proverbi, di sentenze, di leggende, di commedie e di altre scritture popolari di qualsiasi genere*, che possano mostrare non solo le parole, ma anche i modi leggiadri e proprii della lingua parlata.

Dopo raccolti così tutti i materiali della lingua italiana comune, perché tutti se ne possano servire, raccogliendo non solo i vocaboli, ma anche i canti popolari, i proverbi, le scritture in dialetto, che goveranno agli scrittori di libri popolari per far salire i loro lettori dal noto all'ignoto, dovrebbero questi recarsi a soggiornare qualche tempo in Toscana, per compiere ivi il loro lavoro, che ne risulterebbe più esatto.²¹

²¹ Ivi, pp. 313-314. Leggermente diversa la versione di questo paragrafo nella «Rivista contemporanea»: «Dopo raccolti così tutti i materiali della lingua italiana comune, perché tutti se ne possano servire, bisogna aiutare l'ascendere ad essa tutti quelli che parlano i vari dialetti della penisola. Si devono quindi fare, o rifare, completandoli con nuovi intendimenti, i dizionari dei dialetti italiani.

I compilatori dei nuovi dizionari, dopo avere studiato attentamente tutto il loro terreno, raccogliendo non solo i vocaboli, ma anche i canti popolari, i

In ogni caso l'impostazione del Valussi appare lungimirante e direi attualissima, nell'incoraggiare e responsabilizzare l'iniziativa locale, senza affidarsi alla manna governativa. Lo stesso schema ideologico e programmatico si ripeteva per il più impegnativo canale educativo della letteratura popolare, i cui autori avrebbero dovuto farsi carico di mediare il toscano con l'idioma nativo:

Fin qui però non abbiamo parlato che dei primi fondamenti per lo studio nuovo della lingua italiana. Per unificare la lingua parlata conviene dare da leggere al popolo libri che gli giovino e ch'ei possa intendere. I libri di lettura per il popolo in Italia finora o mancano, o non sono tali che gli intenda e gli giovino. La causa di ciò è da trovarsi in questo, che chi ha preteso di scrivere libri di tal sorta, non ha studiato abbastanza i suoi lettori, né cercato o saputo trovare il modo di farli salire dal noto all'ignoto.

Bisognerebbe che il nostro scrittore s'immedesimasse colla vita popolare, tanto nelle città quanto nelle campagne; che studiasse i costumi, i modi popolari per far penetrare nel popolo i nuovi insegnamenti per le vie ad esso accessibili. Una delle difficoltà in tal caso è appunto la lingua; poiché egli deve scrivere l'italiano e nel tempo stesso farsi intendere da chi parla un dialetto e poco conosce la lingua comune. Però, se egli sarà padrone del suo dialetto e si recherà qualche tempo in Toscana, a soggiornare tra la classe medesima di coloro a cui vuole parlare, apprendendovi la lingua vivente, troverà agevolata d'assai l'opera sua. Sovente egli scoprirà conformità ed analogie a lui ignote e troverà più vicini ch'ei non supponesse dialetti in apparenza tra loro assai diversi. Il confronto potrà indicargli i più facili passaggi dall'un dialetto all'altro. Ei darà ai lettori prima il cibo che più somiglia a quello cui sono avvezzi, e quindi a poco a poco li condurrà in una regione ad essi ignota, dove però lo seguiranno con piacere.

In ogni regione filologica dovrebbero esistere società per l'istruzione popolare, le quali agevolassero a persone da ciò siffatti studii; e così sarebbe facile l'aver in poco tempo una biblioteca popolare per tutta la penisola, che portasse man mano al livello comune tutto il popolo italiano, avviandolo alla civiltà novella. Non bisogna però, per raggiungere un tale scopo, staccarsi mai dal principio che siffatta letteratura popolare essendo italiana e nazionale d'intendimenti, deve sulle prime partire dalle

proverbi e le scritture in dialetto che goveranno agli scrittori di libri popolari per far salire i loro lettori dal noto all'ignoto, dovrebbero recarsi a soggiornare qualche tempo in Toscana, per compiere ivi il loro lavoro, che ne risulterebbe più esatto» (pp. 26-27).

condizioni locali, per cui ogni naturale provincia deve avere la sua. Dopo un certo tempo, e collo stesso diffondersi della istruzione, le distanze saranno tolte, le differenze scompariranno, e questa letteratura educativa provinciale sarà sostituita da una letteratura popolare nazionale.²¹

Simmetricamente a quanto preventivato per la lessicografia, si pianificava una letteratura educativa progressivamente accentrabile, a partire da Società provinciali che ne verificassero e ne curassero l'attinenza alla realtà e alla cultura locali, provvedendo in una seconda fase a garantirne la convergenza accentrativa. Del tutto innovativo e realistico il percorso di acculturazione linguistica ed educativa prospettato dal Valussi, per cui da una iniziale adesione alla realtà nota del territorio si sarebbe pervenuti – attraverso una lenta e graduale opera di delocalizzazione idiomantica e tematica mediata dagli intellettuali regionali e sostenuta da *società provinciali per l'istruzione popolare* – alla popolarizzazione di lingua e cultura di respiro nazionale, su base toscana. Notevole in tal senso anche la “risciacquatura in Arno” della competenza idiomantica degli autori regionali, finalizzata a rendere accessibile al popolo della propria terra di origine la cultura di altre regioni italiane, e attinta in un processo di acquisizione linguistica ineccepibile sul piano glottodidattico, basandosi sul confronto comunicativo con classi di parlanti toscani diastraticamente omologhi ai destinatari da acculturare nella regione di origine. Verrebbe da chiedersi se Verga e i veristi non abbiano pensato di scrivere per questi destinatari popolari oltreché per la borghesia umbertina incuriosita dalle vicende rusticali o rusticane.

In tale progressiva alfabetizzazione morale e comunicativa si ritenevano funzionali tre tipologie di testi educativi:

- a) letteratura etico-didascalica, omologa in partenza sul piano tematico e idiomatico per le diverse aree geo-linguistico-culturali;
 - b) letteratura artigianale, diversificata tematicamente e idiomanticamente per singole aree e solo gradualmente pilotabile verso esiti uniformi;
 - c) narrativa etico-didascalica, diversificata per singole aree e trainante in una dinamica alternanza ai fini dell'equilibrio socio-etnico e socio-comunicativo nel condiviso panorama nazionale.
- Tra le suddette «sorta di libri di lettura popolare» distinti «in

²¹ P. VALUSSI, *La lingua nel rinnovamento...*, cit., pp. 316-18.

quanto al modo di loro composizione», risultano pertinenti ai nostri fini «i racconti, i quali servono indirettamente, e per la via del diletto, alla educazione nazionale»:

Descrivendo i luoghi ed i costumi delle varie famiglie del popolo italiano, esse vengono a conoscersi reciprocamente, ad avvicinarsi, ad unificarsi, senza perdere le loro doti speciali e caratteristiche. Simili scritti possono essere opere d'arte importanti. Adoperando in essi la lingua italiana, non nuoce che vi si senta la frase ed il colorito locale. È quello anzi un modo di portare continuamente freschezza a tutta la lingua, senza punto corromperla, e di far ragione a tutte le provincie italiane, le quali vogliono in qualche modo contribuire al patrimonio nazionale. Quella provincia che in un dato tempo, sarà tra tutte la più viva ed operosa e produttrice d'ingegni, porterà nella letteratura nazionale qualcosa del suo che sarà pascolo a tutto il resto. Così la corruzione, che è molto facile con una letteratura ed una civiltà centralizzatrice, non lo sarà più essendo la letteratura e la civiltà, entro ai limiti nazionali, federative. Talora quello che non daranno i centri, lo daranno le estremità; e mentre queste fioriscono e primeggiano, i centri sfruttati ripiglieranno vigore.²²

Si attingeva così una letteratura federativa, che sembra preludere all'esplosione dei verismi regionali e sembra profetizzare il mandato storicolinguistico di Verga e dei veristi siciliani che, creando l'italiano etnificato di base regionale, completavano l'unificazione avviata da Manzoni etnificando l'italiano parlato sulla base del fiorentino. Inoltre è mirabile l'atteggiamento che direi preascoliano del Valussi nei confronti dei dialetti come risorse espressivo-comunicative dell'Italia unita, e il ridimensionamento in tale dinamica del ruolo della Toscana:

La Toscana fu un tempo, ma non sempre, il centro civile d'Italia; e se essa può essere tuttavia maestra all'Italia nella lingua, nella gentilezza, nella finezza, cerchiamo presentemente altrove la vigoria dei caratteri e degl'ingegni. Non a caso il Piemonte fu il centro delle armi e della redenzione politica; né l'Italia settentrionale prevalse per iniziativa nel nostro secolo sulla meridionale. Verrà tempo in cui le parti si scambieranno. Anzi, senz'altro aspettare, le diverse famiglie del popolo italiano sono tali anche presentemente, che ciascuna di esse ha qualche cosa da dare e da ricevere dall'altre.

La letteratura sarà coltivata in tutta la penisola, e gl'ingegni sorgeranno spontanei in ogni sua parte. Se però le opere d'arte più popolari ver-

²² Ivi, pp. 318-320.

ranno producendosi in una provincia più che nell'altra, quella eserciterà una legittima influenza. Noi crediamo che sia un grande artista colui che, essendo più specialmente della sua provincia, sappia non pertanto farsi leggere da tutti gl'Italiani, come fece il Manzoni.²³

La vaticinante proposta acculturativa del Valussi per l'educazione culturale e morale delle classi popolari preludeva al vero e proprio programma per l'insegnamento pubblico, per cui si postulava una decisa pianificazione di tipo sociolinguistico, centrata sullo studio e l'apprendimento dei linguaggi settoriali, in particolare il cosiddetto "gergo" burocratico e quello militare, e, cosa ancor più sottile e significativa, sulla necessità di stimolare la popolazione femminile all'apprendimento dell'italiano, facendolo venire di moda, per trasmetterlo alle nuove generazioni. All'iniziativa privata il Valussi affidava, appellandosi al canale formativo letterario e dello spettacolo, l'obiettivo dell'insegnamento ludico della lingua italiana parlata, auspicando che una Società provinciale toscana si impegnasse a produrre racconti e commedie di costume e a scritturare compagnie teatrali con funzione modellizzante presso il pubblico panitaliano.

Al vocabolario monolingue manzoniano Valussi contrapponeva in sostanza una biblioteca circolante monolingua e monoculturale ("italiana e nazionale d'intendimenti"), che "portasse man mano al livello comune tutto il popolo italiano, avviandolo alla civiltà novella", con un intento paragonabile alla convergente lessicografia dialettale-toscana, nel progressivo livellamento delle letterature aderenti alle condizioni locali, da omologarsi parallelamente al decorso culturale. Accantonando valutazioni di ordine storico-culturale per cui simile progetto andrebbe assimilato più a un bozzettismo pan-regionale che a un verismo etnopolitico, va rilevato sotto l'aspetto etico-politico il pregio di questo friulano, cognato di Francesco Dall'Ongaro, che rispettava ed esaltava il diritto linguistico di tutte le province alla compartecipazione unificativa, e ne dava prova concreta allorché, proseguendo nel coraggioso tentativo di articolare la dominante cultura scritta e toscana con l'emergente oralità regionale, puntava su un tempestivo intervento sul fronte del parlato, sia sul piano pubblico della politica formativa che sul fronte privato dell'iniziativa della classi signorili e dell'imprenditoria editoriale.

²³ Ivi, pp. 320-321.

La pianificazione del Valussi, probabilmente nota al Verga in quanto lettore della "Rivista contemporanea" o per averla orecchiata dal Dall'Ongaro negli anni fiorentini, risulta quasi profetica rispetto alla storia letteraria postunitaria, e non è da escludere che il futuro autore dei *Malaroglia* e di *Vita dei campi* ispirasse il proprio operato estetico e comunicativo a questo progetto. Qui ci preme sottolinearne la valenza documentaria di fermenti e istanze decisamente pressanti nella cultura e nella società italiane postrisorgimentali. Basti rammentare l'autorevole parere di De Sanctis che additava come obiettivo e oggetto programmatici della ricerca letteraria postunitaria una «lingua media comune», caratterizzata dal critico napoletano in toni decisamente postrisorgimentali:

Oggi, grazie soprattutto alla libertà politica, nasce una prosa più spigliata, di una elasticità conforme alle infinite pieghe di un pensiero più sviluppato, e con la sua base nel vivo della lingua in uso.²⁴

O si veda ancora una poco nota enunciazione di Bersezio, a proposito dell'assolutizzazione manzoniana del vocabolario fiorentino:

I dizionarij, poi, per sé, qualche cosa valgono, ma non quanto si mostra di credere. La parola nuda, scritta sulla carta, non ti si rivela mai così giusta, come sulle labbra di chi la parla; onde chi la coglie sulle fredde pagine del vocabolario facilmente sbaglia in certe sfumature ed attinenze e sinonimie, e bastano siffatti sbagli a togliere tutto il pregio della ricercata vivezza del dire. Dal che tutto io concludo che un autore italiano farà molto bene a studiare la lingua parlata, ma che prima di toscaneggiare senza poterlo fare a perfezione, sarà molto più opportuno che egli s'accosti all'idioma della propria regione, che alla fine delle fini poi non è terra di Turchia, ma Italia essa pure.²⁵

Bersezio, da buon autore di teatro attento a tutte le sfumature diafasiche e all'adesione situazionale del linguaggio, riconduceva tutto alla matrice socioletteraria e percepiva la carenza della proposta manzoniana sul piano socio-pragmatico.

²⁴ Cit. in G. NENCIONI, *F. De Sanctis e la questione...*, cit., pp. 22-23.

²⁵ La testimonianza, tratta da un profilo biografico e critico sul Manzoni edito dal Bersezio nel 1873, è riferita da Monterosso in A. MANZONI, *Scritti linguistici...*, cit., p. 209, nota 82.

C'è una linea Valussi > De Sanctis > Capuana > Verga, con progressivo conguaglio dei mezzi stilistici dell'etnificazione che veniva a scardinare tematiche e linguaggi in una società ancora impregnata di letteratura.

Per la generazione di letterati postrisorgimentali, in bilico tra purismo classico e demotico, realismo regionale e sopradialettale ed espressionismo scapigliato, e incantata nella messianica attesa di una medietà stilistica, la soluzione verghiana risultava più fruibile della rigida proposta fiorentinista del Manzoni. Va ricordato comunque che la difficile conquista malavogliesca di un parlato nazionale unitario – movimentato comunque dalle interferenze regionali – era stata maturata in lunghi anni di sperimentazione. In *Vita dei campi* infatti, rispetto al parlato popolare Verga mantiene il ruolo di semplice portavoce, in sintonia del resto con la demologia coeva, più sensibile al nitore linguistico che al rigore filologico degli etnotesti. Basti, *en passant*, il confronto con Domenico Comparetti che dichiarava di aver riferito le *Novelline popolari italiane* (1875) «fedelmente come furono narrate», precisando tuttavia di averle tradotte nella lingua comune per garantirne la circolazione a livello nazionale.²⁶ Nel romanzo inaugurale dei *Vinti* invece Verga si rivela traduttore duttilmente polilalico, che domina tutti i registri e le varietà del repertorio, inceppandosi solo nel momento finale della scalata socioambientale del ciclo. Dotato di una versatile competenza sociostilistica, che gli consentiva di dar voce a soggetti diastaticamente diversificati e di farsi capire da destinatari socialmente distanziati dai suoi personaggi rustici, Verga creò un italiano letterario parlato mimeticamente attendibile e fruibile da un pubblico di estrazione nazionale.

Come si è anticipato, si instaura nella scrittura malavogliesca una biunivocità tra diatopia (nella duplice articolazione siciliana e toscana) e diamesia: Verga realizza il potenziamento e la promozione per via estetica dell'italiano parlato panregionale e contemporaneamente attinge un'etnificazione panregionale grazie alla componente diamesica.²⁷

È inevitabile a questo punto domandarsi: che tipo di parlato è

²⁶ Cfr. D. MOFFA, *Il tessuto linguistico di «Vita dei campi» tra grammatica e retorica*, in «Bollettino del Centro di studi linguistici e filologici siciliani», 21, 2007, pp. 409-90.

²⁷ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»...*, cit., p. 82.

quello riprodotto dal Verga traduttore dell'oralità dialettale? E quali ne sono i tratti?

Nei *Malavoglia* sono compresenti vari sottogeneri di parlato, dal dialogo argomentativo al monologo, costantemente interferiti dalla comunicazione sentenziosa. Ne è un esempio rappresentativo la predica di padron 'Ntoni al nipote, che oscilla tra ritmi letargici sull'onda della nostalgia e ritmi incalzanti delle interrogative retoriche finali (*È che faremo quando saremo ricchi?* ecc.).

Più in generale il dialogo raccontato e il racconto dialogato – per riprendere un collaudato stereotipo della critica stilistica – garanti l'accesso alla tradizione letteraria nazionale del capolavoro verghiano, in cui si concretizzavano e si armonizzavano due tradizioni discorsive tipiche della parlata dialettale, la favolistica e l'opera dei pupi. Ne sono esempi cospicui l'incipit del romanzo («Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza...») e la sua conclusione (con Rocco Spatu che chiude ciclicamente la storia e vive «felice e contento»), e, rispettivamente, il lungo inserto del cap. IX in cui i reduci di Lissa rievocano la drammatica battaglia navale in toni epico-rapsodici e con gestualità da cantastorie («Il soldato non finiva di chiacchierare con quelli che volevano ascoltarlo, giocando colle braccia come un predicatore, ecc.»).

A parte i tecnicismi militareschi, la sintassi è quasi tutta ritraducibile in siciliano ed è possibile recuperare l'onda lunga del parlato dialettale. Basti l'esempio dell'intercalare *L'aveste visto? < U vidistivu?*, e la sequela di subordinate «*come* incomincia...», *che* non vi terrebbero le catene, *come* quando suona il violino all'osteria, dopo che avete mangiato e bevuto, *e* allungate ecc.» con ritmo altalenante tra ipotassi e paraipotassi. La presenza dello scrittore-traduttore si avverte nella cerniera enunciativa «L'atro giovanotto poi raccontò pure ecc.» che slitta, con un semplice trattino, nella traduzione simultanea del discorso diretto, in cui il pronome relativo aulico «la quale» fa da commutatore fra cornice diegetica e parlato trascritto.

L'etnificazione sintattico-melodica dell'italiano malavogliesco si realizza attraverso tratti testuali ben definiti: a) uso ribaltato della paratassi rispetto alla sua valenza grammaticale; b) ordine delle parole, sintassi marcata, distribuzione del peso dell'informazione e delle strutture del parlato; c) stile nominale, assente come strategia del descrittivismo, ma presente con forme contestualmente pertinenti come la frase esclamativa e l'infinito olofrastico; testualità:

deissi spazio-temporale; fatti anaforici e ricorsivi che assicurano la progressione discorsiva e la coesione.²⁸

L'etnificazione idiomatica risulta dalla gestione testuale dell'etnicità siciliana e toscana, mediata o meno dai vocabolari coevi, che produce un impasto linguistico in cui toscanismi lessicali o idiomatici, nonché morfologici – come l'articolo preposto ai nomi propri femminili (*la Mena, la Lia, la Nunziata*) – risultano metabolizzati nel tessuto espressivo malavogliesco.

In direzione opposta si riscontra anche la retroversione dalla lingua colta, neutra, al registro popolare, come dimostrano le varianti sintattiche e, con maggior evidenza, quelle lessicali (*nero come l'anima di Giuda > nero peggio dell'anima di Giuda*). La lettura nencioniana di un esempio, dovuta a mancanza della competenza nativa, rafforza la piena integrazione toscosiciliana del linguaggio malavogliesco. La correzione del banale costruito *entrava mogio mogio* nel connotato *si ficcava dentro mogio mogio* infatti non va interpretata in direzione di una volontà di specificazione, ma è una ritraduzione in siciliano (cfr. *ficcarisi dintra* 'rientrare in casa').²⁹

3. Ricadute modellizzanti del parlato mimetico dei veristi

Per verificare, seppur in via tendenziale, l'ipotesi formulata nel titolo ci rifaremo a una ricerca in via di completamento che riguarda l'italiano postmanzoniano e la sua ricaduta sociolinguistica.³⁰

Già Enrico Testa ha segnalato nella letteratura ottonevicesca il contrapporsi tra un insieme disomogeneo di forme colte del toscano letterario, così come di quello parlato, da una parte e l'emergere di strutture del parlato dal profilo panitaliano.³¹ Per trovarne conferma empirica si è scandagliato un corpus che va dal 1875 al 1915 (v. *infra*), elaborando un'apposita griglia di analisi linguistico-

²⁸ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»...*, cit., pp. 82-83.

²⁹ *Ivi*, p. 85.

³⁰ Cfr. G. ALFIERI, «Una lingua davvero»: spunti per l'italiano letterario postmanzoniano, in *Per i linguisti del nuovo millennio. Scritti in onore di Giovanni Ruffino*, a cura del Gruppo di ricerca dell'Atlante Linguistico della Sicilia, Palermo, Sellerio 2011, pp. 277-283.

³¹ Cfr. *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997.

stilistica. In particolare, si sono presi in considerazione i principali tratti fonomorfoloici, morfosintattici, lessicali e fraseologici indicativi di un avvicinamento al parlato nella scrittura narrativa di autori rappresentativi della letteratura di fine Ottocento, evidenziandone le seguenti dinamiche socio-stilistiche:

- 1) incidenza del modello manzoniano;
- 2) incidenza del siciliano e dell'italiano regionale;
- 3) intersezione di scritto e di parlato, e dei livelli discorsivi del narratore e dei personaggi.

Offriamo qui i primi risultati relativi allo scrutinio finora compiuto.

TABELLA CORPUS

- 1) FOJANESI 1886 (1914²) = Fojanesi Giselda, *Cose che succedono. Racconti*. Bologna, Zanichelli (*In Toscana e in Sicilia. Novelle campagnuole*, Catania, Giannotta, 1914)
- 2) DI GIORGI 1891 = Ferdinando Di Giorgi, *Anomalie*, Milano, Galli
- 3) MASTRIANI 1875 = Francesco Mastriani, *I misteri di Napoli*, Firenze, Sonzogno
- 4) INVERNIZIO 1894 = Carolina Invernizio, *I ladri dell'onore*, Firenze, Salani
- 5) CENA 1904 = Giovanni Cena, *Gli ammonitori*, Roma, «Nuova Antologia»
- 6) ZUCCOLI 1913 = Luciano Zuccoli, *La freccia nel fianco*, Milano, Treves
- 7) FERNANDEZ Y GONZALES 1879 = Felipe Fernandez Y Gonzales, *Martin Gil. Memorie dei tempi di Filippo II*, Milano, Sonzogno
- 8) RADCLIFFE 1883 = Anna Radcliffe, *Giulia o I sotterranei del castello di Margzini*, Milano, Simonetti, 1883.

Qualche parola va spesa per motivare la composizione del corpus. Pietro De Meijer ha ricollegato il profondo rinnovamento della narrativa tardottocentesca alla grande esplosione dell'industria editoriale,³² e Luca Serianni ha fatto opportunamente notare come l'istruzione obbligatoria contribuisse ad aumentare il numero di lettori.³³ È questo un primo effetto di reazione a catena della proposta manzoniana per cui l'azione formativa intensificata della scuola di base influisce sulla ricezione della lingua letteraria e, inevitabilmente, sul riuso linguistico in una società ancora dominata dall'effetto modellizzante del canale

³² P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, tomo 2. *La prosa*, Torino, Einaudi 1984, pp. 759-847.

³³ *Il Secondo Ottocento, Dall'Unità alla prima guerra mondiale. Storia della lingua italiana* diretta da Francesco Bruni, Bologna, Il Mulino 1990, pp. 19-20.

diamesico scritto. Tra gli scrittori più rappresentativi del filone veristico si qualifica Giselda Fojanesi, la cui competenza linguistica bifronte (toscano nativo e siciliano acquisito per il pur breve matrimonio con Mario Rapisardi) risulta rappresentativa della tendenza all'etnificazione linguistica prospettata e auspicata, come si è visto, dal Valussi. La sua produzione consta di novelle, del romanzo *Maria* e di una serie di trattati di pedagogia. Dallo spoglio linguistico risulta un puntuale adeguamento all'esempio manzoniano e verghiano, risultante in uno stile medio e vicino al parlato, ma attento alla norma letteraria, con esiti di una scrittura mossa e dinamica.

Alla letteratura si è affiancata la paraletteratura, in quanto il romanzo d'appendice conobbe in Italia un'adeguata diffusione solo nel 1870, dopo l'Unità e dopo la relazione manzoniana, rivolgendosi a un pubblico nazionale e popolare che prefigura le dinamiche della comunicazione di massa. Da non sottovalutare in merito che i romanzi popolari venivano spesso scritti da giornalisti come Natoli o Zuccoli.³⁴

Anche in questo genere testuale si è riscontrato un italiano etnificato paragonabile a quello della letteratura verista minore.

Si è poi usato come corpus di riscontro uno spoglio a campione su testi del medesimo periodo al fine di caratterizzare l'italiano dell'editoria postunitaria.³⁵

Passiamo dunque alla visione della tabella, in cui il + o il – ovviamente marcano la presenza o l'assenza del tratto manzoniano, le ondi indicano dato fluttuante, l'asterisco significa dato non attestato o non rilevato.

Sul livello fonografemico si osserva come l'elisione sia un dato in progressivo regresso da Mastriani a Cena, con picco in Zuccoli, mostrando una distribuzione disomogenea del dato. Penetrano i tratti manzoniani più di superficie, apocopi e l'assibiliazione perché più superficiale e sostenuta dal livello lessicale. Gli altri dati appaiono

³⁴ I dati pertinenti a questa parte dello spoglio provengono da M. Giuliano, *Il "Romanzo popolare italiano" tra editoria cartacea e televisiva*, tesi inedita di Dottorato in Filologia moderna, Università di Catania, a.a. 2009-2010.

³⁵ Cfr. F. FERRINCIELI, *L'italiano "editoriale" e l'unificazione linguistica post-manzoniana*, tesi inedita di Dottorato in Filologia moderna, Università di Catania, a.a. 2004-2005. Per assicurare oggettività analitica al corpus si è selezionato un campione composto da 30 pagine per ciascun testo, scelte e ordinate con criterio statistico (5 pagine iniziali, 20 centrali e 5 finali) per analizzare circa il 10% di ogni opera.

fluttuanti; il monottongo non penetra tranne che nella Fojanesi, che è toscana nativa.

Passando al livello morfosintattico il corpus si configura orientato all'indietro: *egli* resiste, *lui* appare solo nella Fojanesi. In Mastriani compare addirittura la forma arcaizzante *egli* e si riscontrano numerosi esempi del femminile («affe' mia ch' *ella* non ti assomiglia per niente»).

Il costrutto toscaneggiante *gli è che* penetra perché è un tratto di superficie, più percepibile e dunque più facilmente acquisibile e imitabile.

Il *che* indeclinato si ritrova non a caso nella Fojanesi e in Mastriani («Sì babbo, la mattina seguente alla notte *in che* venne assassinato il vecchio duca»), in cui è da notare come l'arditezza diamesica sul livello sintattico è compensata da un toscanismo sul livello lessicale).

Il pronome *nessuno*, che è un tratto di modernizzazione, si presenta fluttuante; l'imperfetto in *-o* non passa perché confliggeva con la norma tradizionale, mentre i tratti confortati dall'uso parlato, come *siano*, *vedo*, e *uscire* entrano con più facilità.

L'articolo determinativo si trova con regolarità davanti a un nome femminile, secondo l'abitudine settentrionale ma anche fiorentina, e davanti ai cognomi.

Per la sintassi ci limiteremo a segnalare che il periodo monoproposizionale, dovuto a mimesi del parlato, si afferma per condizionamento di genere testuale, mentre tutti gli altri tratti sono fluttuanti, proprio per condizionamento dei sottogeneri diegetico o dialogato.

Il lessico si presenta equidistante tra conservazione e innovazione, seppur con indizi di avanzamento. Gli aulicismi resistono per interferenza della competenza linguistica libresca degli autori; i tecnicismi settoriali e domestici abbondano per condizionamento diafasico, mancano solo in Di Giorgi che rappresenta la narrativa altoborghese; i francesismi risultano frequenti tranne che nel traduttore purista di Fernandez y Gonzales. Ma il dato più rilevante è l'autentico boom di colloquialismi, e di toscanismi, a conferma della decisa immissione di lessico postmanzoniano nei testi nativi; opposta la tendenza delle traduzioni.

Per quanto concerne la fraseologia, la competenza libresca risulta meno acquisita che nel lessico. La fraseologia colloquiale e panitaliana o toscofiorentina prevale, mentre il toscanismo troppo eclatante non viene assorbito; la fraseologia regionale affiora solo in Mastriani per condizionamento diafasico di genere.

In definitiva si dimostra il trionfo della linea Rigutini Fanfani e non Giorgini Broglio, che è poi quella seguita da Verga, per cui prevale il toscanismo lessicale più facilmente assimilabile.

Ai nostri fini saranno pertinenti alcune notazioni sociostilistiche sul verista Ferdinando Di Giorgi, equidistante da innovazione manzoniana e conservatorismo. Così egli adopera la forma non manzoniana *conchiudere*, ma nel caso di un idiomatismo adopera la forma *concludere* («non concludeva nulla»). Anche nella scelta tra *ci/zi* sceglie la forma manzoniana con assibilazione nel caso di termini più desueti come *artifizio*, o più aulici come *sacrificio* (con 3 occ. di *sacrificio*), ma mantiene la forma panitaliana nei termini più comuni come *ufficio*, *edificio*.

Per quanto concerne la morfosintassi si nota l'occorrenza sistematica di *egli*, salvo un hapax di *lui* in contesto pieno di pathos: («ma lui ripeteva ostinatamente, senza levarle dal viso gli occhi torbidamente sospettosi – dimmi metterai il lutto? . . .»). Lo stesso dicasi per *ella*.

Il lessico e la fraseologia tendono all'aulicità facendo intuire la destinazione di questo testo, modellato su *Drammi intimi* di Verga, alla fascia alta della popolazione femminile come paraletteratura mascherata.

4. Conclusioni

Nell'ambito del travagliato dibattito interno alla cultura postunitaria la questione della lingua diventa il fulcro dell'impegno civile prima che culturale di intellettuali e riformatori. Si creano così in Italia le basi per l'industria editoriale che promuove e soddisfa la richiesta di generi acculturanti. Questa istanza si concretizza in un progetto etico-culturale che ha come corollario linguistico la ricerca di un italiano medio, il più possibile vicino a quello parlato.

È solo nel secondo Ottocento, in seguito alla canonizzazione dei *Promessi Sposi* “risciacquati”, che la lingua di consumo si caratterizza in filoni stabili e differenziati di scrittura letteraria e paraletteraria.³⁶ Bisogna rammentare, ai fini della diffusione e fruizione della lingua che i romanzi popolari – dai *Promessi Sposi* a *Pinocchio* e *Cuore* – erano oggetto sia di lettura recitata dei capifamiglia nel consumo dome-

³⁶ G. ALFIERI, *La lingua di consumo*, in AA.VV., *Storia della lingua italiana* a cura di L. Serianni-P. Trifone, *Scritto e parlato*, 2, Torino, Einaudi 1994, pp. 161-235.

stico, sia di letture “sceneggiate” nelle piazze o nelle farmacie, secondo dinamiche di consumo culturale documentate per *I Beati Paoli* di Luigi Natoli. È quanto nel secondo dopoguerra sarebbe avvenuto per il cinema popolare e per la televisione, consumata in gruppi sociali di matrice familiare o rionale.

La lingua de *I misteri di Napoli* si connota come un italiano iper-caratterizzato che, per coinvolgere un pubblico desideroso di verisimiglianza linguistica, si adegua al codice linguistico della piccola borghesia napoletana, in cui la ricerca di espressività si fonda sulla mescolanza di italiano letterario, italiano regionale e dialetto napoletano italianizzato.

La lingua della Invernizio risulta più neutra diatopicamente e diamesicamente, equidistante tra norma arcaizzante e istanze innovative.

In definitiva l'italiano della scrittura paraletteraria si caratterizza come un parlato che oscilla tra la lingua letteraria e la mimesi dell'oralità, con un'accettabile alternanza di stili e registri comunicativi diafasicamente connotati. Si avverte un'adeguata attenzione a riprodurre il linguaggio dei personaggi, rispettandone le motivazioni psicologiche e le pertinenze sociologiche. Esigie sono le aperture verso l'uso medio, limitate a qualche sparuto caso di dislocazione a sinistra e di frase scissa.

La lingua di consumo tradotta, destinata allo smercio presso ampio pubblico, tende all'arcaicità, con *z*-prostetica, imperfetto aulico in *-a*, costrutti come *il di lui* ecc., censura totale per *lui* e *lei* soggetto. In generale la sintassi appare snellita per influsso dei testi precedenti (l'originale inglese e il francese da cui spesso è tratta la versione italiana), e costrutti preposizionali erronei perché interferiti dalla lingua di partenza.

Il toscanismo, lessicale e fraseologico, si qualifica, come in Verga, elemento di conguaglio e di medietà, per cui da dato diatopico separato si converte in ingrediente diamesico. Insomma la riforma manzoniana, respinta dalla porta istituzionale della politica scolastica e linguistica, rientrava dalla finestra socioculturale e sociolinguistica della pratica letteraria, ancora interferita dalla componente aulica da una parte e dalla pressione dei dialetti dall'altra, ma in forte avanzamento nella realtà socio-comunicativa dell'Italia unita. Proprio come saggiamente e pragmaticamente aveva preventivato il buon Valussi.

In concreto, trovandosi esposto all'italiano stratificato dei generi

di lettura, ludica o didascalico-divulgativa, il pubblico di lettori postunitari avrebbe sperimentato «l'appropriazione di una rudimentale varietà di livelli stilistici e l'apprendimento di un certo tipo di funzionamento della lingua italiana». ³⁷ Che è in definitiva il più autentico ed efficace mezzo di diffusione di un'italofonia stabile e condivisa.

ROSARIO CASTELLI
Università di Catania

GARIBALDI, I MILLE E L'UNITÀ D'ITALIA
NEL CINEMA ITALIANO DELLE ORIGINI

La storia si fa con i documenti scritti, certamente. Quando esistono. Ma la si può fare, la si deve fare senza documenti scritti se non ce ne sono. Con tutto ciò che l'ingegnosità dello storico gli consente di utilizzare per produrre il suo miele se gli mancano i fiori consueti. Quindi con delle parole. Dei segni. Dei paesaggi e delle tegole. Con le forme del campo e delle erbacce. Con le eclissi di luna e gli attacchi dei cavalli da tiro. Con le perizie su pietre fatte dai geologi e con le analisi di metalli fatte dai chimici [...]. Forse che tutta una parte, e la più affascinante, del nostro lavoro di storici non consiste proprio nello sforzo continuo di far parlare le cose mute, di far dir loro ciò che da sole non dicono sugli uomini, sulle società che le hanno prodotte?

Lucien Febvre

Sul finire degli anni Settanta, Jacques Le Goff scriveva che ogni documento «è il risultato di un montaggio conscio o inconscio della storia, dell'epoca, della società che lo ha prodotto, ma anche dello epoche successive durante le quali ha continuato a vivere [...]. Il documento è un monumento, è il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche di imporre al futuro quella data immagine di se stesse. Ogni documento è menzogna. Sta allo storico non fare l'ingenuo». ¹ Analogamente Pierre Sorlin, nel suo *Sociologie du cinéma*, del 1977, arrivava alla conclusione che compito dello storico è porsi nel modo giusto nei confronti della fonte, considerando che essa

³⁷ A.A. SOBRERO, *Effetti linguistici della comunicazione di massa*, in «Parole e metodi» (1971), pp. 167-189.

¹ J. LE GOFF, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, vol. V, Torino, Einaudi 1978, p. 46.

possa essere soggetta alle regole della comunicazione vigenti in una determinata epoca storica ed accettata da una determinata società.²

Se il documento non è intrinsecamente garanzia di Verità, si può intendere come sia ancor più complessa la questione dei rapporti fra cinema e storia in cui molteplici sono gli aspetti in gioco e, ovviamente, non solo quelli che riguardano l'utilizzazione delle fonti documentarie, ma anche altri più direttamente inerenti alla natura stessa dell'immagine filmica, ai diversi gradi di ricezione del messaggio, alla poetica personale dei singoli registi. Il cinema è, infatti, il regno delle immagini *accettate*, poiché i film trasmettono non il reale, ma i frammenti del reale che il pubblico, a seconda dell'universo sociale a cui appartiene, riconosce e accetta. Ogni film è in grado di parlarci laddove chi lo fruisce sappia lavorare per sottrazione, isolando cioè quegli aspetti che lo rendono principalmente un fatto sociale comunicativo che non raffigura la società in quanto tale, ma il modo con cui questa vorrebbe raffigurarsi.

La nozione di «film storico» è infida almeno quanto quella di «romanzo storico», per decenni oggetto di accesi dibattiti: entrambe le categorie, infatti, si presentano estremamente eterogenee, da qualunque prospettiva le si voglia affrontare, sicché il rischio dell'acribia terminologica è che alla fine le due categorie si offrano soltanto come enormi contenitori multiuso.

Senza voler percorrere l'insidioso sentiero di una definizione semiologica, si può semmai procedere attraverso un ventaglio parziale di problemi e proposte su cui ognuno potrà trarre conclusioni rigorosamente provvisorie. Siamo di fronte, insomma, a problemi di varia natura che possono riassumersi come segue:

- quando parliamo di cinema, dovremmo distinguere tra film e audiovisivo (la Storia è stata raccontata in modo diverso a seconda del mezzo che è stato utilizzato);
- quando parliamo di Storia dovremmo distinguere tra elaborazione storica ed effettualità storica per non dire che dicendo genericamente "storia", intendiamo anche le settorializzazioni delle discipline storiche (storia sociale, microstoria, lunga durata...) e tutta una serie di altre distinzioni;
- quando parliamo di film storico ci potremmo indifferentemente

² Sull'argomento si rimanda a P. SORLIN, *Sociologia del cinema*, trad. di Luca S. Budini, Milano, Garzanti 1979.

riferire: alla cineattualità, ovvero al cinema costruito con materiali filmici provenienti dalla ripresa cinematografica di avvenimenti, contemporaneamente all'accadere degli avvenimenti stessi (i classici cinegiornali dell'Istituto Luce, per esempio); al cinema documentario, cioè al cinema costruito con materiali visivi intesi a testimoniare una determinata realtà geografica o etnica o ambientale, la situazione di processi sociali, storici o d'altro genere ancora; a interviste.

C'è infine il cosiddetto «film a soggetto», cioè quel particolare tipo di testo in cui il racconto di una vicenda storicamente accaduta è realizzato con materiali filmici che operano rispetto alla realtà vari tipi di mediazione: della sceneggiatura, spesso largamente affidata all'immaginazione; della regia, spesso fortemente condizionata dall'esigenza degli esiti artistico-espressivi; degli attori interpreti; della scenografia, quasi sempre largamente frutto di ricostruzioni e stilizzazioni.

Walter Benjamin fa capire bene quanto dirompente sia la forza comunicativa del cinema quando pone il suo linguaggio sotto un triplice segno: quello filologico di arte perennemente nuova; quello biologico dei sensi e quello economico, di macchina legata ai grandi cambiamenti sociali.³

Detto questo, a mio modo di vedere il cosiddetto «cinema storico» offre un materiale informativo multiforme che non è tanto quello dei contenuti espliciti che esibisce quanto piuttosto quello, ben più interessante, dei differenti stadi della trasmissione della conoscenza storica. Intendo dire che lo studio dei film storici può servire non tanto alla comprensione della Storia, ma piuttosto a quella dei diversi modi in cui le generazioni rielaborano la propria memoria a seconda delle epoche storiche cui appartengono.

Nel caso che m'interessa approfondire, che è quello della valutazione dell'efficacia con cui il cinema italiano ha rappresentato il Risorgimento, sopravvengono due ulteriori fattori. Il primo riguarda non tanto le potenzialità dello strumento linguistico utilizzato per rappresentare quel processo storico quanto la singolarità stessa di quell'evento rispetto ad analoghi processi di costruzione di identità nazionali unitarie che riguardano differenti realtà geo-politiche: il problema sarebbe cioè quello di stabilire quando inizi il processo unitario

³ Per questo aspetto si rimanda alla lettura di P. JEDLIŃSKI, *Benjamin e l'attrazione dell'esperienza*, in *Benjamin il cinema e i media*, Cosenza, Pellegrini Editore 2007.

poiché non appena ammettiamo l'esistenza di un impulso a risorgere, qualsiasi epoca, dal XIV secolo in poi, cioè dalle invocazioni all'Italia di Dante e Petrarca al progetto palingenetico di chi quell'unità politica, istituzionale e amministrativa teorizzata nei secoli realizzò, nutrendola delle idee e delle parole del Pantheon degli scrittori si presta a essere considerata come un volano verso l'unificazione.

L'altra difficoltà sta nel fatto che generalmente i film che hanno affrontato la lunga epopea risorgimentale hanno privilegiato un'angolazione molto ristretta e limitata perlopiù al racconto di singoli episodi in un arco cronologico ristretto, trascurando le grandi visioni d'insieme che hanno caratterizzato pietre miliari del genere cosiddetto «storico» come, ad esempio, *Nascita di una nazione* dell'americano David Wark Griffith.

Comunque sia, alle origini del cinema italiano le epoche storiche più rappresentate furono due: la principale fu quella tardo-romana, ambientazione peraltro sfruttata anche dalla letteratura tra fine Ottocento e inizi Novecento. Si pensi, tanto per fare un esempio, a quella «visione storica del III secolo», come predica l'altisonante sottotitolo dannunziano, che fu *Cabiria* di Giovanni Pastrone.

Accanto alla rievocazione della storia antica, è l'epopea del Risorgimento lo sfondo scenografico più frequentato dai cineasti italiani, seppur intriso di ingenuie suggestioni romantiche e frequenti inclinazioni alla strumentalizzazione ideologica delle imprese patriottiche. Ma il cinema non faceva altro che assumere, ai suoi albori, la funzione pedagogica di strumento di comunicazione dei valori risorgimentali che la letteratura aveva svolto pochi decenni con opere come *Cuore* di Edmondo De Amicis.

Il grande successo editoriale dell'opera avrà un peso rilevante nella percezione narrativa e avventurosa del Risorgimento assieme alla fascinazione prodotta dall'esaltazione poetica di chi – da Carducci a Pascoli e D'Annunzio – onorò quella memoria che i conflitti sociali di fine Ottocento tendevano ad offuscare.

E così come De Amicis aveva utilizzato la scena storica in una chiave laica, analogamente il primo film italiano a soggetto sceglierà come tema la fine del potere temporale della Chiesa e la sconfitta politica di Pio IX.

La presa di Roma (1905) di Filoteo Alberini, proiettato a Roma il 20 settembre, in occasione dei festeggiamenti per il trentacinquesimo anniversario dell'avvenimento, su un telone collocato proprio

davanti a Porta Pia,⁴ dimostra non solo l'importanza che la tematica risorgimentale assume fin dagli inizi.⁵ Quell'evento cruciale fu anche uno dei più sentiti nella società italiana, da qui anche lo strenuo sforzo realizzativo messo in atto dal «primo stabilimento italiano di manifattura cinematografica», la società Alberini & Santoni, che s'impegnò in un battage pubblicitario e distributivo senza precedenti sino ad allora e nella realizzazione di quella che era pur sempre un'attualità ricostruita, ma con l'impiego di mezzi provenienti da Germania e Francia, una cura della messinscena, l'impiego di attori teatrali abbastanza noti, come Carlo Rosaspina e Ubaldo Del Colle e una durata non ancora sperimentata in Italia.⁶

La scelta del massone Alberini, Maestro della Loggia fiorentina «La Concordia», tradiva un chiaro intento di pedagogia popolare nella Roma da poco reduce dalle elezioni amministrative del 29 giugno 1902, quando due liste moderate, una cattolica ed una laica, si allearono per far fuori gli elementi massoni ed anticlericali. Chiaramente iscritti nella pellicola si ritrovano un'ideologia e un modo di leggere il processo risorgimentale che erano prevalenti al tempo della realizzazione del film stesso e che venivano ad enfatizzare appunto il ruolo della monarchia sabauda. Questa pellicola, che proponeva non un cinema neutro ma finalizzato a una dura battaglia, diventò testamento di una tensione filmica che voleva farsi non solo documentazione, ma fonte di storia: ebbe così inizio un filone che avrebbe dato vita ad altre pellicole, una lunga serie di letture o meglio ancora di «scritture» di «finzione con sfondo storico» più o meno segnate ideologicamente, intese ad alimentare il sentimento nazionale e ad educare il popolo al senso della patria.

Il film raffigura i momenti salienti della presa di Roma da parte delle truppe italiane: le trattative tra i comandanti italiani e lo stato

⁴ Cfr. A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905/1909*, Roma-Bari, Laterza 1981, p. 26.

⁵ A. BERNARDINI, *La presa di Roma: prototipo del film italiano*, in A. COSTA, *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, Firenze, La Casa Usher 1983, pp. 117-127.

⁶ Sulla storia del film e sul suo recente restauro si legga *Da "La presa di Roma" a "Il piccolo garibaldino". Risorgimento, massoneria e istituzioni: l'immagine della Nazione nel cinema muto (1905-1909)*, a cura di M. Musumeci e S. Toffetti, Roma, Gangemi 2007.

maggiore pontificio; l'apertura della breccia a Porta Pia con i pochi figuranti vestiti da bersaglieri che venivano fatti girare di corsa a più riprese intorno a un muro dando l'impressione di un'irresistibile carica; l'ordine del Papa al generale Kanzler di issare la bandiera bianca sulla croce della cupola di San Pietro. In una scena del film andata perduta, appare anche un'esecuzione del Papa, frutto forse di una tensione del momento o di un azzardo creativo.

La parte finale rappresenta l'apoteosi massonica dell'Italia, resa metaforicamente con un fondale costituito da una grande nuvola e con i monumenti della conquista sullo sfondo, su cui si erge una donna prosperosa dai lunghi capelli, vestita con un *peplum* bianco, un manto azzurro, una corona in testa, nella mano destra la palma della vittoria, nella sinistra la bandiera tricolore illuminata dai raggi dello Spirito Santo. Lo sguardo della donna si perde lontano, in un futuro pieno di promesse, mentre su piccole nuvole ai lati si trovano le personalità responsabili del processo di unificazione, e cioè Vittorio Emanuele II, Cavour, Garibaldi e Mazzini.

Il gruppo di lavoro composto da Alberini e Santoni è importante perché di esso faranno parte sia Mario Caserini, uno dei più prolifici narratori cinematografici dell'epopea risorgimentale, che Alberto degli Abbatini, autore de *I Mille*, entrato nella squadra quando lo stabilimento verrà assorbito dalla Cines che all'«eroe dei due mondi» e alle imprese risorgimentali dedicherà qualche altra pellicola.

Nel film di Alberini, la figura-simbolo di Giuseppe Garibaldi appariva di scorcio, come semplice riferimento iconografico. Diventerà protagonista due anni dopo nel *Garibaldi* di Mario Caserini, grande ricostruzione storica in 12 quadri. In un'epoca di contrassegnata da fermenti nazionalistici, maturerà pure *Anita Garibaldi* che il regista girerà nel 1910 assegnando alla moglie Maria la parte della protagonista e facendo del personaggio un dettagliato ritratto che ne raccontava la discendenza da una modesta famiglia di portoghesi delle Azzorre, poi emigrata in Brasile dove troverà dimora nella provincia di Santa Catarina. Anita risalta come un'amazzone in lotta per il diritto di eguaglianza del popolo e il regista Caserini la descrive fino alla tragica morte nelle Valli di Comacchio.

Dopo *La battaglia di Palestro*, del 1908, il tema dell'eroe conosce una deamicisiana articolazione cinematografica ne *Il piccolo garibaldino*, del 1909, recentemente restaurato dalla Cineteca Nazionale. Vi si racconta la storia di Anselmo, padre di un giovinetto dodicenne, in-

fiammato da vivo amore patrio e volontario tra le camicie rosse. Il piccolo Augusto, cui appare in sogno Garibaldi, fuggirà di casa, s'imbarcherà per raggiungere il padre e sarà accolto con giubilo tra i Mille. In battaglia pagherà lo slancio di un assalto eroico e morirà trascinandosi presso il generale, per baciarne la spada. Alla madre in attesa apparirà, ormai esanime, fra le braccia dell'Italia, come in una «Pietà». Il messaggio è esplicito: la dedizione a un ideale si persegue sin da adolescenti anche col sacrificio della vita, il sacrificio del singolo sarà ripagato dalla certezza della gloria.

Il tema garibaldino si ritroverà in diversi film prodotti tra il 1909 e il 1911, quali: *Amore e Patria* (1909) di Arrigo Frusta; *La fucilazione di Ugo Bassi e del garibaldino Giovanni Livraghi* (1911) sulla vicenda di un sacerdote barnabita bolognese, morto l'8 agosto 1848 per la militanza attiva nelle imprese garibaldine, e *Il piccolo patriota* (1911) di Giuseppe De Liguoro. Ne *Le nozze d'oro* (1911) di Luigi Maggi, prodotto dalla Società Anonima Ambrosio, di Arturo Ambrosio, e vincitore del premio della sezione artistica all'Esposizione Internazionale di Torino, è adottata una singolare chiave di lettura storico-sentimentale nel racconto di un vecchio bersagliere che, in una riunione di famiglia per festeggiare le proprie nozze d'oro, rievoca con i nipoti un episodio avvenuto il 30 maggio 1859, alla vigilia della battaglia di Palestro: incaricato di attraversare le linee nemiche per ricongiungersi alle truppe italiane, reperire munizioni e difendere un edificio dall'assalto degli Austriaci, si era impadronito di uno dei cavalli di un distaccamento di Ulani e, nella fuga, era stato raggiunto da una fucilata e ferito. Nel casolare dove si era rifugiato, conosce la giovane figlia di un contadino che, al sopraggiungere degli Austriaci, si taglia un polso per distogliere l'attenzione dalle ricerche dell'uomo, salvando così la vita al soldato italiano. Dopo la battaglia di Palestro, il bersagliere tornerà alla cascina per chiedere in sposa la ragazza.

Del film colpisce il motivo della partecipazione popolare alle guerre d'indipendenza e la scelta di affidarne la narrazione a un personaggio che racconta in prima persona – caso raro nel cinema delle origini – le vicende di cui è stato protagonista: due inquadrature fisse, all'inizio e alla fine, descrivono la ricorrenza festosa dell'anniversario di nozze. In mezzo, in *flashback*, introdotto da una didascalia che storicizza l'azione, sta il racconto dell'incontro d'amore, ma soprattutto il tentativo d'introspezione psicologica di un episodio eroico.

Anche ne *I carbonari* di Gustavo Serena, del 1912, si ritrova il

tema garibaldino, seppur diluito nella vicenda della rivalità tra una signora e una bella modista interpretata da Francesca Bertini.

Ancora del 1912 sono *Confalonieri* (Aquila Film) e *Garibaldi a Marsala* che nel racconto di Tommaso, sostenitore della causa garibaldina, che si arruola tra i Mille con dispiacere della sua Nennella, inaugura il filone delle pellicole che ripercorrono le imprese garibaldine in Sicilia.

Le campane della morte, del 1913 (D'Ambrosio), conosciuto anche col titolo *Rosolino Pilo*, è invece l'apologia di alcuni eroi del Risorgimento, tra i quali spicca il patriota siciliano, le sue cospirazioni e le battaglie per liberare l'Isola. Nello stesso anno Ado Molinari firma *O Roma o Morte!*, un *feuilleton* tra le vicende di Mentana e il triennio successivo vissuto nelle prigioni pontificie da un giovane patriota fino alla liberazione del 20 settembre.

Il Risorgimento conoscerà la sua eroica e trionfale rappresentazione ne *I Mille* (1912) di Mario Caserini, prodotto dalla D'Ambrosio di Torino su testo di Vittorio Emanuele Bravetta. Questo film è considerato il primo lungometraggio italiano dedicato all'impresa garibaldina, distante dai film «storici» precedenti basati perlopiù su avvenimenti desunti da opere letterarie e drammatiche. La sua importanza non risiede tanto nei quaranta minuti di glorificazione della spedizione dei Mille quanto piuttosto nella sua dimensione epica e nella ricerca di un realismo affidato anche a uno stile di recitazione nuovo.

Il collaudato schema delle pellicole precedenti basate su una vicenda sentimentale che si dipana su sfondo storico viene qui ripreso nella vicenda ambientata a Misilmeri, in Sicilia. Il ricco possidente don Ruggero scopre la relazione clandestina tra il figlio Corrado e Rosalia, una pastorella del suo latifondo da cui il giovane ha avuto un figlio, e li caccia entrambi dalla fattoria negando il consenso al matrimonio. La ragazza è anche insidiata dal capitano borbonico Altieri e cerca di opporgli resistenza fino a rifugiarsi sotto l'ala protettiva di un frate. Intanto Garibaldi marcia su Palermo e i congiurati partono di nascosto per raggiungerlo alla Piana dei Greci. Altieri rapisce Vincenzino, il figlio di Rosalia, per costringerla a vincere le resistenze nei suoi confronti e la attira in una casa isolata dove vorrebbe abusare di lei. Il bambino, riconoscendo le grida della madre, riesce a salvarla. Rosalia, prima di lasciare la casa, ruba un prezioso dispaccio che consegna una volta arrivata a Palermo. Tocca così il cuore di Don Ruggero che le consente di unirsi a Corrado, mentre su Palermo liberata sventola trionfante il tricolore.

Il film conosce il suo apice proprio nella trionfalistica rappresentazione della battaglia di Palermo, dove le riprese *en plein air* coniugano scene di massa con prospettive architettoniche e le stesse riprese in interni sono rese realistiche da decorazioni più accurate dei miseri fondali di tela dei primi film. Contrariamente a quanto ci si sarebbe potuto aspettare, Garibaldi compare solo nel finale del film e gli eventi sono inquadrati nella prospettiva delle persone comuni che hanno creduto negli ideali dell'eroe. La specularità tra sorti pubbliche e destini privati è però resa dall'alternanza tra l'ingresso trionfale di Garibaldi nel capoluogo siciliano e il trionfo dell'amore tra Corrado e Rosalia.

In un clima di stallo della produzione cinematografica, l'interesse per il Risorgimento andò scemando mentre sopravvisse quello per Garibaldi che rimarrà sempre una figura in grado di far presa sull'immaginario collettivo forse perché fu l'unico autentico mito che la nostra storia abbia saputo erigere ed alimentare con costanza, e destinato dunque a diventare il *trait d'union* tra il cinema muto e quello sonoro nello sviluppo del cosiddetto "cinema storico", ma forse, più in generale, anche nello sviluppo del film storico in Italia.

Nel tentativo di vivificare lo spirito unitario, i cineasti cercarono perciò di rivolgere l'attenzione anche ad eventi diversi da quello che del Risorgimento costituisce il catalizzatore principale, cioè la spedizione dei Mille. Le rappresentazioni delle imprese dei patrioti, delle organizzazioni segrete e degli altri momenti della lotta per l'indipendenza, a partire dai primi moti rivoluzionari del 1821, soddisfacevano l'intento di generare un più profondo e consapevole *ethos*. Pur nelle more di esiti artistici tutto sommato incerti e deludenti e gravati da eccessi di sentimentalismo retorico, fu tuttavia significativo l'interesse per figure come quella di Silvio Pellico a cui solo molti anni dopo, nel 1968, la Rai dedicherà uno storico sceneggiato di Sandro Bolchi tratto da *Le mie prigioni*. È del 1915 *Silvio Pellico* (1915) di Livio Pavanelli, trasposizione romanzata della vita del poeta di Saluzzo, dalla detenzione nella prigione austriaca dello Spielberg a quella dei Piombi. Sempre dello stesso periodo sono un film su Tito Speri e sull'insurrezione del 1849, dal titolo *Brescia, leonessa d'Italia* (1915) di Romolo Bacchini e Augusto Jandolo, e *Notti romane, ovvero i martiri della Giovine Italia* (1915) prodotto dalla Savoia Film. L'anno successivo, Jandolo girerà *Altri tempi altri eroi*.

Negli anni Venti, il cinema si affrancherà dall'enfasi simbolista

dannunziana e assumerà il compito di una revisione storiografica del passato recente.

Da una parte il fascismo più radicale e rivoluzionario tenderà a considerare la storia italiana precedente come una “non storia” e dunque considererà il Risorgimento quasi alla stregua di una transitoria filiazione dello spirito liberale, dall'altra i filoni più esasperatamente nazionalisti intenderanno affermare l'idea di un rapporto di filogenesi tra la rivoluzione risorgimentale e quella fascista. Ad ogni modo, si assisterà a una sostanziale omologazione di quell'epopea fino a Cavour che avrà come risultato immediato quello di far risaltare ancor più i protagonisti meno legati alla tradizione parlamentare, ed in particolare Garibaldi, figura rivoluzionaria di dittatore alternativo agli schemi liberali, eroe energico e portatore di un moto della nazione senza padri stranieri in cui poteva specchiarsi un popolo tutto volto all'Unità nazionale.

Il risveglio d'interesse per il periodo risorgimentale favorirà la realizzazione di una decina di film negli anni dal 1923 al 1927, quelli in cui andarono prendendo forma certe equivalenze, come quella tra camicie nere e camicie rosse o quella tra gioventù mazziniana e gioventù fascista, che costituisce il retroterra ideologico e politico della legittimazione di azioni arbitrarie come la marcia su Roma.

Il dibattito alimentato da Gioacchino Volpe, Giovanni Gentile e Giuseppe Bottai aveva già il suo megafono sulle pagine del “Selvaggio” in cui Curzio Suckert (poi Malaparte) criticava il Risorgimento perché viziato da un'ideologia liberale ritenuta «contraria e impropria a quella della tradizione»,⁷ operando così la contrapposizione che sintetizza efficacemente i miti fondanti dell'ideologia fascista – l'interventismo come antidoto al pacifismo, in antitesi alla corruzione delle istituzioni e della vita politica, la gioventù e la vitalità dei soldati e dei reduci contro la sedentaria e improduttiva attività dei vecchi parlamentari – vale a dire quella tra il politicante Cavour, il tessitore che illanguidisce la rivoluzione mutandola in strategia diplomatica e Garibaldi, l'uomo d'azione che si esprimeva sul campo di battaglia, lasciando ad altri il compito di farlo nelle aule parlamentari.

La corrente propagandistica che mirava a stabilire una linea di

⁷ C. SUCKERT, *L'Europa vivente* (Firenze: 1923), riportato in L. MANGONI, *L'interventismo della cultura*, Roma-Bari, Laterza 1974, p. 95.

continuità tra ideali risorgimentali e “rivoluzione” fascista⁸ ha un suo capostipite nel film di Mario Volpe dal titolo *Il grido dell'aquila* (1923) la cui vicenda, ambientata negli ultimi mesi della prima guerra mondiale, mostra nell'epilogo il personaggio-chiave di un ex-garibaldino, Pasquale, che prenderà parte alla marcia su Roma.⁹

Nello stesso anno fu tacciato d'infedeltà, pressapochismo e sciatteria nella ricostruzione storica, *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia* (1923) di Silvio Laurenti Rosa mentre nel 1925, *La cavalcata ardente. Passione garibaldina*, di Carmine Gallone, vicenda melodrammatica della relazione sentimentale tra il garibaldino Giovanni Artuni e la giovane filo borbonica Grazia, dei principi di Montichiario,¹⁰ permet-

⁸ Sull'interpretazione del fascismo come continuazione del Risorgimento nei film storici del ventennio cfr. G.M. GORI, *Patria Diva. La storia d'Italia nei film storici del ventennio*, Firenze, La Casa Usher 1988, pp. 43-57.

⁹ Cfr. P. SORLIN, “*Il grido dell'aquila*”: ultima tappa del primo cinema italiano, in M. Canosa (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano. Atti del convegno internazionale. Bologna 12-13 novembre 1999*, Clueb, Bologna 2000, pp. 251-257.

¹⁰ Quando la ragazza viene a sapere, durante una cena col cugino Pietro e il promesso sposo più anziano Santafé che Giovanni è in una lista di sospettati dalla polizia borbonica, Grazia si precipita a casa sua per avvertirlo. Non può tuttavia impedire che venga ufficializzato il fidanzamento con Santafé, mentre Artuni, per sottrarsi all'arresto, fugge fuori città, e si unisce a una banda di briganti guidata da Pasquale Noto, che ha un debito di riconoscenza verso suo padre. La sera in cui a palazzo Montichiario si celebra il fidanzamento, i briganti danno vita, per intrattenere gli ospiti, a una fiaccolata a cavallo (la “cavalcata ardente”), durante la quale riescono nell'impresa di rapire Grazia. La conducono da Giovanni, al quale la ragazza consiglia di unirsi a Garibaldi: lei nel frattempo andrà in convento. Artuni però viene quasi subito arrestato dalla polizia borbonica e condannato a morte. Decisa a salvarlo, Grazia accetta di unirsi in matrimonio a Santafé, che in cambio le promette di ottenere la grazia per Giovanni. Scarcerato, Artuni viene condotto fuori città, dove incontra Garibaldi e i Mille, diretti verso Napoli. Si unisce a loro ed entra a Napoli insieme alle camicie rosse e al loro capo, accolti trionfalmente da una folla in festa, che si riversa nelle piazze sventolando bandiere tricolori. Nel frattempo Santafé, nel suo palazzo, manifesta l'intenzione di usare le maniere forti per sedare la ribellione, e a nulla valgono i tentativi della moglie che cerca di blandirlo. Il principe deve rinunciare alla sua idea, poiché i soldati ai quali ordina di puntare il cannone contro i ribelli si rifiutano di eseguire il comando. Tornato in strada, viene aggredito e ucciso da un gruppo di patrioti inferocito dal fatto che egli non ha voluto, come gli è stato intimato, urlare «Viva Garibaldi!». Nella se-

terà un'articolazione narrativa e stilistica più raffinata, che rese più moderno il cinema italiano con un'utilizzazione più dinamica, ad esempio, della profondità di campo, una più accurata composizione scenografica-architettonica degli ambienti, e l'uso del montaggio parallelo già utilizzato da Griffith. Sebbene la didascalia introduttiva avvertisse lo spettatore che il film era ambientato intorno al 1860 («Verso il 1860 la maggior parte degli Stati che formavano l'Italia erano stati riuniti sotto l'unica autorità di Vittorio Emanuele. Solamente il re di Napoli, Francesco II, cercava di conservare la corona, malgrado l'ostilità dei suoi sudditi, ma Garibaldi marciava su Napoli a capo di mille volontari, e al suo passaggio sollevava le popolazioni»), era chiaro il riferimento alla Marcia su Roma e la scena *clou* della lunga «cavalcata ardente» con le fiaccole non faceva altro che rendere ancor più esplicita l'assimilazione, per così dire, tra la barba di Garibaldi e la mascella di Mussolini. La commistione fra motivi melodrammatici e retorica nazionalista sarà tipica del cinema risorgimentale dell'epoca; in tal senso, Gian Piero Brunetta parla di «groviglio di passioni»¹¹ e Gianfranco Miro Gori di «melodramma fondato sull'impedimento amoroso, diciamo così, patriottico».¹² Infatti, se la struttura melodrammatica prevede la separazione e poi il ricongiungimento degli amanti, in Gallone vediamo svilupparsi altri due motivi, quello della predestinazione e del passaggio dall'inazione all'azione: Grazia esorta Giovanni a unirsi ai garibaldini («Voi pensate solo al vostro dovere. I volontari guidati da Garibaldi stanno versando il loro sangue per la causa della libertà. Dovete raggiungerli»). Da questo momento in poi, Giovanni diventerà un combattente, quindi sorpreso dalle guardie a urlare «Viva Garibaldi!», si farà arrestare nel tentativo di liberare un patriota e successivamente, imbattutosi per caso nel generale entrato a Napoli con le camicie rosse, si porrà alla guida di un gruppo di loro. Solo alla fine del suo percorso di formazione, Artuni potrà ricongiungersi all'amata. Anche la ragazza rivela la sua indole attivista,

quenza conclusiva, Grazia e Giovanni, finalmente insieme, si uniscono alla festa popolare, suggellata dall'apparizione, sul balcone di palazzo Santafé, di Garibaldi che saluta la folla e – nell'ultima inquadratura del film – bacia la bandiera tricolore.

¹¹ G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti 2001, p. 276.

¹² G.M. GORI, *Patria Diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, Firenze, La Casa Usher 1988, p. 46.

lottando per l'assoluzione dell'uomo fino al punto di assumersi, al processo, le stesse colpe che gli vengono imputate e accettando di sposare Santafé per evitare la forca all'amante.

A dispetto dell'ipoteca che grava sul cinema italiano degli anni Venti, un film come quello di Gallone dimostrerebbe, come afferma Brunetta, lo sforzo di arricchire il repertorio stilistico di un cinema popolare eccessivamente incline al melodramma borghese di sapore simbolista e dannunziano, alle esigenze di un sistema narrativo più articolato e complesso, in cui la Storia andasse interpretata e non semplicemente guardata a distanza.¹³

Garibaldi continuerà a essere l'espressione delle istanze rivoluzionarie del Risorgimento in una serie di film che, direttamente o indirettamente, ruotavano attorno alle sue vicende: *Garibaldi e i suoi tempi*, di Silvio Laurenti Rosa, di cui fu girata nel 1937 una versione sonorizzata e rieditata; *Anita* (1926); *Il romanzo d'amore dell'Eroe dei due mondi*, di Aldo de Benedetti e *Un balilla del '48* (1927), di Umberto Paradisi, in cui sin dal titolo si evince l'asse ideologico del film che è sempre quello che mirava a istituire una continuità fra le imprese eroiche di un giovane mazziniano e l'attivismo fascista. Sempre del 1927 sono due film con lo stesso titolo, *I Martiri d'Italia*, uno firmato da Domenico Gaido e l'altro di Silvio Laurenti Rosa che «passavano in rassegna tutti gli avvenimenti più notevoli della storia d'Italia, esaltando, nella loro semplice e sintetica esposizione, le eroiche gesta dei Martiri e dei Grandi, da Dante a D'Annunzio, da Balilla a Garibaldi, da Pietro Micca a Cesare Battisti, fino alla Grande Guerra e alla Marcia su Roma, che concludeva quell'epopea».¹⁴ In essi è ormai definitivamente poco più che una presenza strumentale quella del Garibaldi «soldato» del Risorgimento, come ebbe a definirlo Gentile nel 1936 per distinguerlo dall'«apostolo» Mazzini.

¹³ Secondo lo studioso, si tratta del «momento più colto e più alto della cinematografia che si fascistizza, che si vuol liberare della letteratura dannunziana e simbolista, che vuole offrire materia per una revisione storiografica del passato prossimo e per dimostrare, in anticipo sugli storici ufficiali del regime, che il fascismo vanta, nel suo blasone, tutto l'antecedente storiografico delle guerre del Risorgimento»; G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, vol. I, 1993, p. 276.

¹⁴ Citati in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra*, Roma, Bianco e Nero 1980-81, p. 184.

A partire dal cinema sonoro, le produzioni daranno l'impressione di concentrarsi con una certa assiduità sui moti del 1848, con particolare attenzione alla Repubblica Romana, e sulla liberazione del Sud dal potere borbonico. Il *trait-d'union* con la precedente epoca resterà pur sempre la figura di Garibaldi e la sua impresa dei Mille, quasi a voler delegare alla chiarezza cristallina di un'emblematica sinneddoche la forza di una tradizione per certi versi fragile e controversa. Tuttavia, le versioni cinematografiche della scrittura sul Risorgimento si limiteranno a specifici eventi, evitando quei momenti dello sviluppo rivoluzionario che rimangono oscuri o problematici, quali la battaglia di Novara del 1849 o quella di Custoza del 1866. Questi avvenimenti troveranno, infatti, occasionali e sporadiche rappresentazioni e solo molti anni dopo, come nel film del 1953 di Pietro Nelli intitolato *La pattuglia sperduta*, ma soprattutto in *Senso* di Luchino Visconti, del 1954.¹⁵

Inoltre le pellicole eviteranno il registro eroico e difficilmente riusciranno a costruire narrazioni convincenti di un'epopea nazionale, a configurarsi come «mito propedeutico della modernità»,¹⁶ restando ammantate di un'aura ottocentesca e arrivando così a produrre quasi esclusivamente «drammi in costume».¹⁷

MATTEO DURANTE

Università di Messina

«IL FASCINO POETICO DELLA LEGGENDA»
IL MITO GARIBALDINO E LA GIOVANILE POESIA DEL CAPUANA

Entro una messe amplissima di pubblicazioni dedicate alla commemorazione del centenario della nascita di Giuseppe Garibaldi, uscita nel 1907, con le cure del Comitato universitario romano, un volume miscelaneo, di appena sessantaquattro pagine, che raccoglieva riflessioni e aneddoti firmati da letterati, artisti, filosofi, polemisti, politici, italiani e – particolarmente numerosi – stranieri, i quali avevano o partecipato alle imprese del Generale (alcuni) o subito comunque il suo fascino politico e militare (molti). Tra quelle riflessioni e quegli aneddoti si legge anche un contributo capuaniano, tutt'altro che insignificante. Rileggiamolo nella sua interezza:

Anche oggi la leggenda fiorisce, o meglio, tenta di fiorire, ma muore subito, ma non si trasforma, ma non passa in cicli superiori; è un'efimera.

C'è voluta un'immaginazione di poeta e l'eccitazione di una circostanza speciale per far credere al Carducci che tra una ventina di secoli potrà forse nascere in Italia la leggenda di cui sarà eroe Giuseppe Garibaldi.

Anche per lui la efimera è nata ed è subito morta.

Chi non ha assistito da attore o da spettatore al nostro risorgimento nazionale non potrà mai farsi un'adeguata idea dell'impressione fascinatrice che produceva su i suoi contemporanei Giuseppe Garibaldi.

Tutto c'era in lui: la bellezza della figura e della voce, la stranezza del vestito, la vita procellosa, avventurosa, il sentimento patriottico, tutto c'era in lui da predisporre l'esplosione della leggenda, se la leggenda potesse nascere in un tempo in cui il giornale, il telegrafo, la fotografia troncavano le ali alle immaginazioni più ribelli al giogo dei fatti. E un tentativo di leggenda ha timidamente germogliato nei giorni dell'insurrezione siciliana del '60, dopo lo sbarco dei Mille a Marsala, l'entrata dei garibaldini in Palermo, la sanguinosa vittoria di Milazzo.

Proprio due o tre giorni dopo la battaglia di Milazzo, io ne raccolsi un frammento dalla bocca di un prete. L'ho ancora davanti agli occhi, alto aitante della persona, con pupille scintillanti e voce sonora. In quei giorni preti e monaci siciliani non erano pervertiti dal clericalismo; anche per essi Giuseppe Garibaldi era il Liberatore.

Mi raccontava dunque, con lacrime di entusiasmo negli occhi, di aver visto, in Milazzo, dopo la battaglia, il Generale, anzi il Dittatore che dormiva per terra, nella

¹⁵ Non è un caso che questi due film, che per primi tentano una lettura meno rassicurante della storia risorgimentale, appaiano in quel decennio che registrò la prima percezione di un sentimento di fallimento degli ideali resistenziali.

¹⁶ S. TOFFETTI, *Nascita di una nazione? Il Risorgimento nel cinema italiano*, in *La presa di Roma*, cit., p. 46.

¹⁷ G. ARISTARCO, *Risorgimento senza film*, in "Cinema Nuovo", 10, maggio-giugno 1961, pp. 203-5.

spianata della cattedrale, col capo appoggiato alla sella del cavallo, e coperto soltanto dal leggero mantello bianco. Aveva, infilato al braccio, una specie di scudiscio formato con striscettine di pelle, il suo talismano – assicurava il prete. Finchè lo portava al braccio non poteva essere ferito.

Questa credulità non porge un'elevata idea della cultura di costui, ma dà la misura dell'effetto che producevano la figura e la fama di Giuseppe Garibaldi anche su le persone che non erano illetterate.

Quella storia dello scudiscio e l'altra che attribuiva l'origine di Garibaldi a uno spirito e a una monaca (origine già attribuita ad altri personaggi) correvano nel '60 per le bocche popolari, vera fioritura di leggenda che la realtà uccise subito, come il gelo uccide un fiore autunnale tardivamente fiorito.¹

Un'analisi, quella del Capuana, calibrata in ogni sua parte, com-

¹ *Garibaldi*, a cura del Comitato Universitario per le onoranze a Garibaldi, Roma, Firenze, Stab. Civelli 1907 (il segmento capuano è spesso citato dagli studiosi solo per formalizzare la fonte 'esterna' della leggenda: il prete messinese che quel *mito* raccontava al nostro [una delle favole abbondantemente diffuse]; ignorando la complessiva tarda considerazione del mineolo). Tra gli intellettuali, italiani e – particolarmente numerosi – stranieri, si ricordano qui, in particolare: Giuseppe Cesare Abba, Giovanni Bertacchi, Vittorio Betteloni, Tommaso Cannizzaro, Giuseppe Antonio Cesareo, Antonio Fogazzaro, Arturo Graf, Filippo Tommaso Marinetti, Guido Mazzoni, Mario Rapisardi, Edouard Rod, Pasquale Villari. E con una appendice di «parole di consenso» all'iniziativa giunte da numerosi altri intellettuali: tra gli altri, Napoleone Colajanni, Benedetto Croce, Alessandro D'Ancona, Edmondo De Amicis, Jean Jaurès, Giovanni Pascoli, Gaetano Salvemini, Filippo Turati. Già nella prefazione al volumetto, l'intento dei «compilatori» è sin troppo chiaro: «per degnamente ricordare il centesimo anniversario della nascita di Garibaldi, i giovani dell'Ateneo Romano hanno voluto provocare su la persona e su l'opera di Lui il plebiscito del pensiero internazionale. E benchè, per temperamento intellettuale, inclinati a vedere in Garibaldi l'assertore delle più audaci affermazioni onde si fa banditrice la moderna democrazia, volemmo che queste pagine accogliessero l'omaggio di uomini di ogni partito, perchè la celebrazione di così nobile forma d'Eroe non consente esclusioni od intransigenze. Abbiamo fede di non aver completamente fallito allo scopo che era quello di offrire agli italiani, in questo primo centenario garibaldino, un insieme armonico di rievocazioni, di osservazioni e di studi su l'Uomo nel quale si incentra gran parte del meraviglioso movimento di fatti e di idee che condusse alla liberazione della patria. Perchè per noi, che pur vogliamo fermare in queste pagine la nostra impressione di giovani, la gloria di Garibaldi consiste principalmente nell'essere l'egli stato il fortunato suscitatore delle nascoste o disperse energie nazionali».

pilata con neutrale disincanto. In essa il mineolo rincorre i ritmi del «fiorire» della «leggenda» garibaldina (quelli che avevano visto «timidamente germogliare la leggenda»: il «tentativo di leggenda», si badi bene), isolando le vicende *uniche e irripetibili* del «nostro risorgimento nazionale» che in larga misura ne avevano procurata l'«esplosione»: vicende memorabili, soprattutto per chi vi aveva preso parte come «attore» («i giorni dell'insurrezione siciliana del '60, dopo lo sbarco dei Mille a Marsala, l'entrata dei garibaldini in Palermo, la sanguinosa vittoria di Milazzo»). Giustificando, da un lato, le intime ragioni di quell'«esplosione» («l'impressione fascinatrice che produceva sui suoi contemporanei Giuseppe Garibaldi»: «tutto c'era in lui: la bellezza della figura e della voce, la stranezza del vestito, la vita procellosa, avventurosa, il senso patriottico, ecc.»); sorvolando, dall'altro, le ragioni – le ragioni storico-politiche – del suo precoce inaridimento con una dichiarazione «di principio» (una «fioritura di leggenda che la realtà uccise subito, come il gelo uccide un fiore autunnale tardivamente fiorito»); e la clausola riprende, appunto con calibrata distribuzione delle parti, l'addomesticata apertura: «anche oggi la leggenda fiorisce, o meglio, tenta di fiorire, ma muore subito, ma non si trasforma, ma non passa in cicli superiori»). Una «leggenda» esaltata dai poeti popolari e colti, sublimata dai memorialisti, raffigurata dagli artisti, che finiva per assumere – agli occhi del Capuana – i contorni di «un'efimera»; di una *mitologia* (e, di converso, di una *mitografia*) fugace, nata e sviluppatasi appunto *in un determinato tempo ed in condizioni affatto eccezionali*, improponibile *in tempi ed in condizioni diversi* (in questa direzione appare intenzionalmente funzionale il rinvio esplicito a Carducci, antico vate dell'epopea garibaldina, spirato nel febbraio dello stesso anno centenario: «anche oggi la leggenda fiorisce, o meglio tenta di fiorire, ma muore subito [...] anche per lui [Carducci] la efimera è nata ed è subito morta» [e la ripetizione *anche... anche* non sembra essere fortuita]). Certo, lascia per molti versi perplessi lo spregiudicato sarcastico coinvolgimento di quegli intellettuali, o comunque «persone che non erano illetterate», ritenuti complici dell'exasperazione fideistica della «leggenda» – al limite della irrazionalità – (si rilegga la suppletiva chiosa dedicata al dogmatico racconto «di un prete» a proposito del talismano che il Generale teneva «infilato al braccio» [«finchè lo portava al braccio non poteva essere ferito. *Questa credulità non porge un'elevata idea della cultura di costui, ma dà la misura dell'effetto che producevano la figura e la fama di Giuseppe*

Garibaldi anche su le persone che non erano illetterate²). Un contributo tutt'altro che insignificante, come si vede. Del resto, nell'articolo pubblicato ad apertura della prima pagina del «Fanfulla della Domenica» dell'11 giugno 1882, commemorativo della morte dell'«Eroe dell'Unità d'Italia», il tema della «leggenda» (il «fascino poetico della leggenda») rievocato nell'articolo, non si era allontanato di molto dalla riflessione che sarebbe stata data alle stampe vent'anni dopo nel volumetto curato dal Comitato universitario romano.³

² Certo è interessante sottolineare come quelle connotazioni favolistiche siano viste come materia 'folclorica', immeritevoli di essere riconosciute da uomini culturalmente rigorosi. Insomma, un *mito popolare* ancor prima che *culto*, transitato (in quella fideistica irrazionalità), appunto in un determinato tempo ed in certe condizioni, nel mondo *culto*. Non si dimentichi, singolare nella sua acutezza, quanto Luigi Pirandello scriveva in quegli stessi mesi nelle pagine del suo *L'umorismo*: «Il popolo si capisce: se ne diletta vivamente tuttora, a Napoli, a Palermo; e la materia si modifica, s'accresce, prende nutrimento e qualità di sentimenti, dai costumi, dalle aspirazioni della gente innanzi a cui si rappresenta, assumendo una rozza forma, di cui facilmente quella si contenta. Il popolo crede; in specie il popolo meridionale, inculto, appassionato e ancor primitivo, serba anche oggidi tutti quegli elementi d'ingenua meraviglia e di credulità superstiziosa e fanatica, che rendono possibili la nascita e lo sviluppo della leggenda: e se Garibaldi, vestito di fiamma, passa in mezzo ad esso, è investito senz'altro, spontaneamente, dei più antichi attributi leggendarii: è creduto invulnerabile, e che abbia nella spada un capello di santa Rosalia, patrona di Palermo, proprio come Orlando aveva in Durendala un capello della Vergine» (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba 1908, pp. 70-71).

³ L'articolo è apparso non firmato, ma da ascrivere – sicuramente – alla mano del Capuana, allora direttore del giornale: richiesto dalla contingenza dell'evento luttuoso e dall'ancora vivissima seduzione che in larghi strati della società intellettuale (lo stesso pubblico del «Fanfulla») procurava il rimpianto per la scomparsa del grande Condottiero e la memoria delle sue imprese (suggeriti, l'uno e l'altra, ancora in quei giorni, dalla calorosa testimonianza del Carducci al Teatro Brunetti di Bologna). Non mancava tuttavia – come il contributo del 1907 – di rimanere entro più limitati margini celebrativi, smorzando i rituali toni di quell'enfasi mitologica (il «fascino poetico della leggenda») che aveva invece avvilta l'*umanità* di Garibaldi. Se ne ricordano qui alcuni luoghi (il corsivo è mio): «[...] Quel corpo fiero e forte che una volta incedeva colla serena baldanza di un Dio d'Omero giaceva, da anni, inchiodato sur un lettuccio, fra le orrende strette dell'artrite, rattappito, quasi inerte; [...] Ma non voleva dir nulla. Garibaldi ci si trasfigurava sotto gli occhi; Garibaldi significava sempre giovinezza, forza, entusiasmo, eroismo! *La nostra im-*

Eppure a far «germogliare» la «leggenda», conquistato dal suo

*maginazione ribellavasi contro la realtà, ostinatamente; scettici, credevamo già a qualche cosa; positivisti, calcolatori, ci abbandonavamo senza resistenza al fascino poetico della leggenda. Quell'uomo non era invecchiato, non aveva perduto nulla per noi. [...] E con lui ci sentivamo giovani un'altra volta, capaci di grandi cose; e per lui sentivamo che dentro la fredda, riflessiva ed egoistica nostra natura, qualcosa che non era soltanto l'interesse materiale e il tornaconto, qualcosa di elevato, di nobile, di spirituale, d'ideale nel senso più schietto di queste parole, sussisteva e resisteva tuttavia [...] *Quella vita aveva la grandiosità di un'antica epopea. Quella realtà toccava i confini del fantastico e rimaneva superiore. Era storia vera e pareva poesia. [...] L'immaginazione popolare gli aveva circondato il capo dell'aureola divina della leggenda. I suoi vecchi eroi erano stati oscurati dagli splendori di questa figura fatata, taurinurga, che passava incolonne, traverso il fuoco di cento battaglie e non conosceva altro che la vittoria. Ma domani verrà la storia e lo troverà più straordinario ancora.* E sotto alla splendida *leggenda* del guerriero, troverà qualcosa di assai più bello e di assai più sublime, la realtà di una tempra antica, semplice, ingenua, tutta d'un pezzo, veramente eroica, come se ne incontra di rado. [...] Ma come si chiude stupendamente la gloriosa *leggenda* con questa morte serena, in quell'isola silenziosa, dirimpetto al sole che tramonta sul mare scintillante di fuoco e con quei due uccellini che trillano sulla finestra e fanno sorridere il gran moribondo!». A proposito, vd. A.M. MORACE, *Garibaldi negli scritti inediti o rari di Luigi Capuana*, in «Nuovi annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 2, 1984, pp. 645-62. In quel saggio il Morace ha non solo offerto il testo della commemorazione giornalistica (pp. 661-62), dagli studiosi a lungo ignorato, ne ha altresì sostenuto la paternità sulla base dello specifico richiamo che il mineolo aveva fatto in una lettera indirizzata, in data 8 aprile 1884, al De Roberto nella fase di allestimento della composizione tipografica di *Per l'Arte*, la silloge uscita a Catania per i tipi dell'editore Giannotta nell'85 («tolga, la prego, il foglio dov'è la commemorazione di Garibaldi che non ha che fare coll'arte»: *ibid.*, p. 651; la lettera si legge in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1984, p. 116 [già in *Carteggio inedito Capuana-De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, terza parte, in «L'Osservatore politico-letterario», 2, febbraio 1981, p. 84]). Una ipotesi da non scartare, quella che lega l'articolo pubblicato sul «Fanfulla» al segmento accluso – almeno nella prima programmazione della silloge – negli spazi di *Per l'Arte*, perché assai economica nelle ragioni che la sostengono. Sulla paternità capuaniana non credo vi siano dubbi di sorta anche per un motivo sostanziale: l'analisi dell'intero percorso (la sua fisionomia lessicale, sintattica, espositiva, contenutistica) rimanda innegabilmente alla mano del mineolo, i cui i ritmi (come gli studiosi sanno) sono affatto inconfondibili. Intorno alla commemorazione del Carducci al Teatro Brunetti di Bologna (il 4 giugno, due giorni dopo la morte del Generale), la cui eco, peraltro amplificata dai più importanti giornali quotidiani, era*

«fascino poetico», anche il giovane mineolo aveva concorso nei «giorni dell'insurrezione siciliana del '60» con esperimenti lirici che quelle stesse connotazioni favolistiche assecondavano oltremisura, condividendone la fideistica esasperazione (la «credulità», che «la figura e la fama di Giuseppe Garibaldi» riusciva a produrre «anche su le persone che non erano illetterate»). Ma, già allora, il «germoglio della leggenda», e il «fascino poetico» che essa emanava, avevano in lui ceduto il passo ad un'amara delusione, rivelandosi evidentemente, dopo l'adesione della Sicilia al Piemonte, «un'efimera» («come il gelo uccide un fiore autunnale tardivamente fiorito»).

Una delusione non solo *politica*, la sua, però. Innestandosi con altra e forse più lacerante crisi che investiva la sua *identità di poeta*. Due crisi simultanee, quindi, che aggredivano, con il loro strascico traumatico, la fragilissima personalità del mineolo. Ma andiamo per ordine.

Sono ben conosciuti dagli studiosi i monocordi temperamenti della prima produzione poetica del Capuana, costituita da brevi componimenti e tentativi drammatici, giustamente ritenuta del tutto ingenua e povera di originalità;⁴ significativa in quanto speculare di un rapporto con la scrittura in versi costruita, senza la tutela di *Maestrà*, seguendo un itinerario di fatto 'autogestito', sollecito comunque ad arricchirsi di suggestioni e modelli sulla scorta di un materiale librario via via sempre più mirato: i testi scolastici, negli anni della frequenza nel Real Collegio borbonico di Bronte, e non solo quelli

certo giunta alle orecchie attente del direttore del «Fanfulla», vd. G. CARDUCCI, *Per la morte di Giuseppe Garibaldi. Discorso*, Modena, Zanichelli 1882.

⁴ Una produzione, quella, tracciata entro un panorama critico strategicamente più ampio, in particolare in G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1979 (le pp. 11-46: *Il primo Capuana, 1857-1860: a proposito di un abbozzo drammatico inedito*); E. GHIDETTI, *L'ipotesi del realismo*, Milano, Sansoni 2000 (le pp. 249-60: entro il capitolo «Il grande liberatore dei ritmi»: *storia di Capuana poeta sperimentale* [recupero delle pagine introduttive a L. CAPUANA, *Semiritmi*, a cura di E. Ghidetti, Napoli, Guida 1972]). Da ricordare, inoltre, per la documentazione biografica lì disposta, le pagine di Pietro Vetro (*Luigi Capuana. La vita e le opere*, Catania, Studio editoriale moderno 1922) e Corrado Di Blasi, per anni avaro custode delle carte capuaniane della Biblioteca comunale di Mineo (*Luigi Capuana. Vita, Annedzie, Relazioni letterarie*, Mineo, Biblioteca Capuana 1954 [in particolare, pp. 35-90]).

(con qualche truffaldina invadenza: una delle tante almeno⁵); e poi i testi a portata di mano nella biblioteca di famiglia negli anni della silenziosa permanenza a Mineo (dopo il forzato ritiro dagli studi nel Real Collegio per motivi di salute⁶); e poi i testi più impegnativi,

⁵ Indicativo, in tal senso, – e anche gustosissimo – un brano delle note autobiografiche capuaniane dettate, insieme a quelle di altri letterati italiani, a Ferdinando Martini e Guido Biagi, che mostra da un lato l'avidità dell'adolescente e dall'altro l'attiva influenza in lui esercitata da una insperata ed intrigante scoperta: «Debbo dire [...] che nella mia vocazione letteraria c'entra un pochino, di traforo, Gabriele Rossetti. Ed ecco come. Un giorno padre Gesualdo mi aveva invitato a pranzo nel convento. Rimasto solo nella sua cella mentr'egli era andato a recitare il vespro in coro con gli altri frati, mi misi a frugare nello scaffale dei libri; e, nascoso dietro una filza di volumi rilegati, trovai un volume di versi che attirò la mia curiosità. Dapprima pensai di chiederglielo in prestito; ma dubitando che il frate me lo negasse col pretesto che quella lettura poteva distrarmi dallo studio, pensai bene di portarlo via senza permesso. Lo ficcai in fretta tra il panciotto e la camicia sotto la zimarra di seminarista, e tornai giubilante con la mia preda in Collegio. La sera, nell'ora di studio, lo trassi, con cautela, dal nascondiglio e cominciai a leggere. Non ero capace d'intenderlo pienamente, ma certe strofe contro il Papa e contro i Borboni mi atterrirono. Allora, nel '51, in Sicilia eravamo molto ignoranti e molto ingenui a tredici anni! Due giorni dopo, esitando, confessai la mia colpa al frate: – Giusto quello dovevate prendere! Esclamò il padre Gesualdo strappandomi il libro di mano. Il frate aveva ragione. Da lì a non molto infatti io scrivevo un inno rivoluzionario (Dio sa che roba!) per incitare i collegiali a ribellarsi contro il rettore e i prefetti: inno che mi fu sequestrato e pel quale non fui punito soltanto in grazia dell'età» (*Il primo passo. Note autobiografiche*, a cura di F. Martini e G. Biagi, Firenze, Sansoni 1922, pp. 48-49 [le note capuaniane alle pp. 47-51]).

⁶ La consistenza della biblioteca di casa Capuana a Mineo (o almeno della più antica biblioteca di casa Capuana, traslocata, non senza colpevoli trafugamenti, nei locali della Biblioteca comunale), può ritenersi uno dei veicoli dell'approccio del giovane ai classici (antichi e moderni). Non sappiamo, in quegli anni, quanto e come sfruttata, visto che i volumi – tranne qualche raro esemplare (*Del Buono, Del Bello* di Vincenzo Gioberti [Firenze, Le Monnier 1853], da segnalare per l'alta densità delle annotazioni) – sono privi di postille marginali di mano del nostro. La più parte costituita da materiali librari di particolare pregio, patrimonio di famiglia: soprattutto testi di classici latini e greci (Plauto, Seneca, Orazio, Virgilio, Aristofane, ecc.) e di filosofia ed estetica (Aristotele, Platone, Muratori, ecc.); e testi di classici italiani (Dante ovviamente, Petrarca, Boccaccio, Tasso, oltre a Foscolo, Leopardi, Manzoni, ecc.). Gianni Oliva ne ha dato, nelle sue pagine, una prima orientativa, e per ovvie ragioni compen-

raccomandati anche dai proficui sodalizi intrecciati nei brevi anni della infeconda immatricolazione alla Facoltà di Giurisprudenza del «Sicorum Gymnasium», ormai orientati a irrobustire la propria «vocazione letteraria»;⁷ e poi, nel ritorno a Mineo, una nuova immersione

diata, tavola (G. OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., pp. 31-32). Un catalogo generale dei superstiti volumi di casa Capuana è a disposizione degli studiosi nella Biblioteca mineola, redatto da Francesca Costa (tesi di laurea discussa nell'a.a. 1993-1994 nella Facoltà di Magistero dell'Università di Messina: relatore prof. Matteo Durante).

⁷ Giovarono soprattutto al Capuana le amicizie intellettuali degli anni catanesi, destinate ad affinarne la coscienza culturale e letteraria: i coetanei Giuseppe Macherione ed Emanuele Navarro della Miraglia, per citare i nomi più significativi; e il più maturo Lionardo Vigo (si ricordano, nel già citato volume di Corrado Di Blasi [*Luigi Capuana. Vita...*, cit.], le pp. 61-80). A proposito dei rapporti del giovane Capuana con il Macherione, alcuni passaggi del breve saggio pubblicato sulle pagine del «l'anfulla» del 15 luglio 1883, ventidue anni dopo la morte dello sventurato amico, con una ormai smalzata capacità di penetrare le maglie del suo passato (accolto poi in *Per l'Arte*), appaiono emblematici dell'atmosfera che qualificava l'intensità di quel sodalizio: «Io conobbi il Macherione nell'Università di Catania. Da principio quella sua figura bruna, pallida, cogli occhi un po' velati dalle palpebre, coi capelli neri lasciati crescere alla moda dei romantici del 1830, mi era riuscita un po' antipatica, pei capelli soprattutto. Ma quando potei avvicinarlo, ci legammo d'una amicizia forte e sincera che soltanto la morte spezzò. [...] Allora facevo anch'io dei versi e credevo che non avrei fatto mai altro per tutta la vita. E come seppi che il mio nuovo amico ne avea già pubblicato un volume, fui preso da una specie di venerazione per lui che *aveva già stampato!* [...] Le questioni di arte che ci appassionano e ci dividono ora, in quei tempi, che sembrano lontani di più di un secolo, non si sospettavano neppure. La nostra cultura letteraria era molto scarsa e in gran parte sbagliata; quelli che abbbiam voluto, bene o male, continuare, come si dice, a coltivar le lettere, abbiamo dovuto poi rifarla (qualcuno più volte) da capo. In poesia eravamo romantici; in filosofia, giobertiani, e ci pareva un'arditezza; in politica, monarchici e moderati, e (cosa notevole) siamo quasi tutti rimasti tali fino al presente». Interessante peraltro la Introduzione capuaniana al compendio di *Versi inediti* del Macherione (pubblicata dal Giannotta nel 1902). A proposito dei rapporti del giovane Capuana con Navarro della Miraglia, si rimanda alle pagine del primo capitolo del bel volume di C. ROMANO, *Emanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento*, Catania, Fondazione Verga 1998. A proposito infine dei rapporti del giovane Capuana con Lionardo Vigo, rimane emblematica testimonianza l'articolo apparso sul «Corriere della sera» del 25 luglio 1879 (il Vigo

nei testi della biblioteca di famiglia, e in quelli via via reperiti negli anni catanesi, per soccorrere la – più volte denunciata – penuria di 'premesse culturali' si da dar più forza a quella sua «vocazione». Ebbene, entro la variegata primitiva produzione poetica, ideologicamente inconsistente, era andata, ad un certo punto, acquistando spazio una poesia prosperata su una nuova consapevolezza *politica*: dapprima velleitaria nelle intenzioni;⁸ quindi – ed è, questo, il tempo della rivelazione del «fascino poetico della leggenda» garibaldina – più lucida, anche se altrettanto convenzionale nelle modalità di scrittura, frutto dell'adesione all'impresa del Generale e ai valori rivoluzionari che essa consegnava (vissuta, però, dal ventunenne poeta, senza alcuna attiva partecipazione alle battaglie in armi). «Nei giorni

era morto il 14 aprile): quell'articolo si legge in una definitiva veste – riveduto in alcune sue parti – nella raccolta degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, prima serie (Milano, Brigola 1880, pp. 35-49). La memoria dell'antico sodale avrebbe trovato ulteriore spazio dapprima in tre articoli pubblicati dal Capuana sul «Roma di Roma» del 17, 25 e 26 settembre 1896 (poi – con varianti – in *Gli "ismi" contemporanei*, Catania, Giannotta 1898, pp. 213-32) e poi in un articolo pubblicato sul «Corriere della sera» del 2 ottobre 1897 (con il titolo *Un tipo archeologico*). Al riguardo dei rapporti con Vigo, di notevole interesse la recente pubblicazione delle lettere del mineolo all'amico-maestro (L. CAPUANA, *Lettere inedite a Lionardo Vigo, 1857-1875*, a cura di L. Pasquini, Roma, Bulzoni 2002 [in una specifica Appendice, la studiosa ristampa gli articoli capuaniani dedicati al Vigo secondo la lezione ultima apparsa in volume; mantenendo la lezione apparsa sul «Corriere della sera» del 2 ottobre 1897]. Si rimanda, altresì, a G. OLIVA, *Vigo, Capuana, Guastella, Verga, ecc.*, in «Critica letteraria», 115-116, 2002, pp. 545-59 (ora in Id., *Centri e periferie. Particolari di geo-storia letteraria*, Venezia, Marsilio 2006, pp. 75-88 [in particolare, le pp. 75-81]).

⁸ Emblematici, in tal senso, tra i prodotti poetici del giovane Capuana, *La prima mossa. Per l'Immacolata Concezione della B.V. Maria* (conservato nella Biblioteca mineola [= M] sotto la segnatura: Cartella 81/15 [091.2791]; vd. *La biblioteca Capuana. Manoscritti e carteggi superstiti editi e inediti*, a cura e con introduzione di C. Zimbone, Catania, Greco 1982, p. 55) e *Per la futura insurrezione sicula* (C. MUSUMARRA, *Un carteggio giovanile di Luigi Capuana. Lettere all'amico Giovanni Squillaci*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», 1972, 3, pp. 476-78). Intorno al tema della giovanile esperienza poetica del nostro (in riferimento al *mito* garibaldino), un capitolo assai interessante rimane il già citato saggio di Aldo M. Morace (*Garibaldi negli scritti...*, cit.).

⁹ Contenuta in incarichi sostanzialmente burocratici, e limitati al suo territorio natale: vicepresidente del Comitato di operazione prima e segretario

dell'insurrezione siciliana del '60», infatti, entro il più vasto ed articolato movimento che trascinava, nell'euforico riconoscimento di quel *mito*, sia le classi popolari (soprattutto in Sicilia, con una spiccata molteplicità di mediazioni¹⁰), sia le classi borghesi e colte (isolane e pe-

cancelliere del Consiglio civico dopo. In M si conservano ancora i documenti originali di nomina: 21 maggio 1860 (Cartella 3/1 [091.2844]) e 9 giugno 1860 (Cartella 3/2 [091.2845]). Un tratto autobiografico sulle radici della nuova consapevolezza politica capuaniana, maturata negli anni catanesi, lo leggiamo nell'articolo dedicato al Vigo apparso sul «Corriere della sera» del 25 luglio 1879: «Nel novembre del 1858 io visitai il Vigo in Acireale, insieme al povero Beppino Macherone [...], al Beritelli [...], al Tenerelli [...] Cominciava allora a manifestarsi in Sicilia l'irrequietezza foriera della rivoluzione del sessanta. Ma i tempi erano mutati. Balbo, Gioberti, Azeglio, Guerrazzi, Niccolini avevano esercitato anche là la loro efficace influenza. Ferdinando II era riuscito a fabbricare tra l'isola e il continente una specie di muraglia della Cina, ma le idee e i sentimenti passavano di sopra d'essi. E poi il quarantotto non c'era stato per nulla: i tempi erano mutati. Noi giovani amavamo la Sicilia ma, assai più d'essa, l'Italia. Palermo aveva cessato d'essere la nostra stella polare. L'idea d'un regno di Sicilia [assai caro al Vigo], d'un Parlamento siciliano ci faceva sorridere come una cosa stravecchia e inconcludente. Si parlò di politica a fior di pelle [...] A un tratto il Vigo ci disse che voleva leggerci l'introduzione alla sua storia della rivoluzione siciliana del '48, alla sua *testimonianza* come l'ha intitolata [...] cominciai a leggere con una certa solennità. La sua voce era commossa. Il regno siciliano, la "nazione siciliana", il Conte Ruggero, la Costituzione e da capo, la *nazione* siciliana soprattutto, vi facevano capolino ad ogni periodo. Noi ascoltavamo riverenti ma ci guardavamo di tanto in tanto negli occhi: ci pareva di sentire un linguaggio dell'altro mondo» (cito dagli *Studi sulla letteratura...*, cit., pp. 43-46).

¹⁰ Sul versante degli studi sulle tradizioni popolari siciliane (legate al *mito* garibaldino), vale la pena ricordare, per il corredo di documentazione che presenta, il volume di A. UCCELLO, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, Firenze, Parenti 1961 (la seconda edizione [Catania 1978, dalla quale si cita], «arricchita di altri brani e componimenti», accoglie anche un'inedita seducente introduzione di Luigi Maria Lombardi Satriani, alla quale doverosamente si rimanda [pp. IX-XXXI]; per l'area antologica si rimanda in particolare alle pp. 176 e sgg. [dai mesi della *speranza* agli anni della *delusione*]). L'ampiezza della diffusione di quel *mito* nella cultura popolare siciliana si rileva, oltre che nella sterminata produzione di 'storie' narrate e cantate – da cantori o da poeti popolari – sulle imprese del Generale («alcuni d'antica origine, ma adattati alle nuove circostanze, altri creati *ex novo*» [ibid., p. 177]), anche nell'altrettanto abbondante produzione di icone pittoriche, che spesso riprendevano i quadri dei cantastorie, confezionate nei laterali dei carretti, con l'esaltazione di colori

ninsulari¹¹), Capuana concepiva, sensibilmente implicato in quel vasto

e di soggetti. Per un approfondimento della complessa vicenda mitografica in area popolare (siciliana, soprattutto; ma non solo): F. MISTRALI, *Storia popolare della rivoluzione di Sicilia e della impresa di Giuseppe Garibaldi*, Milano, Pagnoni 1860 (ripubl. da Il Vespro, Palermo, 1979); A. DUMAS, *I garibaldini*, Roma, Editori Riuniti 1959, 1982² (tit. orig. *Les Garibaldiens, Révolution de Sicile et de Naples*, Paris 1861); A. BUETTITA, *Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi*, in «Annali del Museo Pitrè», VIII-X, 1960, pp. 149-236; S. ABITA-M.A. FUSCO, *Garibaldi nell'iconografia dei suoi tempi*, Milano, Rusconi 1982; G. TRICOLI, *Il mito di Garibaldi in Sicilia. Analisi e interpretazione*, Atti del seminario internazionale «Garibaldi e la Sicilia nel 1860» (Palermo, 6-8 aprile 1983), in «Archivio storico siciliano», s. 4, 9, 1983, pp. 80-106; *Garibaldi e la Sicilia nel 1860. Mostra bibliografico-documentaria* (Palermo, Salone del Museo del Risorgimento [6 aprile-7 maggio 1983]), a cura della Biblioteca centrale della Regione siciliana, Società siciliana per la storia patria, con il patrocinio dell'Assessorato ai beni culturali e ambientali del Comune di Palermo, Palermo, La Tipolitografica 1983; R. CERTINI, *Il mito di Garibaldi. La formazione dell'immaginario popolare nell'Italia unita*, Milano, Unicopli 2000; *Garibaldi nell'immaginario popolare*, (Genova, Palazzo Pantaleo Spinola, 8 marzo-10 aprile 2007), a cura di F. Ragazzi, Genova, De Ferrari 2007; L. RIALI, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Roma, Laterza 2007 (tit. orig. *Garibaldi. Invention of a hero*, New Haven, Yale University Press 2007); *Giuseppe Garibaldi tra storia e mito*, a cura di C. Ceccuti e M. Degl'Innocenti, Manduria, Lacaita 2007; D. MENGOLZI, *Garibaldi taumaturgo. Reliquie laiche e politica nell'Ottocento*, Manduria, Lacaita 2008; *Giuseppe Garibaldi. Un eroe popolare nell'Europa dell'Ottocento*, a cura di A. Ragusa, Manduria, Lacaita 2009. Fondamentali rimangono le raccolte di Lionardo Vigo (*Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania, Galatola 1870-1874) e Salvatore Salomone-Marino (*Leggende popolari in poesia*, Palermo, Pedone Lauriel 1880; *Le storie popolari in poesia siciliana messe a stampa dal secolo XV ai di nostri*, Palermo, Tip. Giornale di Sicilia 1896).

¹¹ Sulla questione relativa a 'Garibaldi e la letteratura italiana', si rinvia alla vasta bibliografia che nel corso dei decenni ha scandagliato il ruolo, da protagonista, che il Generale ebbe negli spazi più propriamente letterari della nostra cultura ottocentesca e primo novecentesca (opere in versi e in prosa: dai variegati toni drammatici, encomiastici, aneddotici, memorialistici, ecc.), che da un lato subiva e dall'altro alimentava il *mito*. La ricchezza della bibliografia, al riguardo, è segno dell'interesse che gli storici del costume, della letteratura, delle arti, hanno riservato a quel *mito*, entrato prepotentemente nella storia della cultura. Se ne danno qui alcuni indispensabili accenni: G. STIAVELLI, *Garibaldi nella letteratura italiana*, Roma, Voghera 1907; N. PUCCIONI, *Garibaldi nei canti dei poeti suoi contemporanei e del popolo italiano*, Bologna, Zanichelli 1912; A. FRANZONI, *Garibaldi nel canto dei poeti*, Milano, Off. graf. federaz. ital. bibl. pop. 1932; A. ZIMEI, *Garibaldi nella poesia italiana*, Roma, Azien. tipogr. editr.

movimento, il poemetto *Il cacciatore delle Alpi* e la «*Leggenda drammatica*» *Garibaldi*,¹² entrambi volti a celebrare, usufrutto di tradizioni allora già consolidate, la figura del Generale:¹³ il Condottiero intrepido che riesce a coinvolgere le coscienze in nome dei valori di libertà, sedotte dalla manifestazione delle sue virtù prodigiose.¹⁴

naz. anon. 1940; *Antologia di scrittori garibaldini*, a cura e con introd. di G. Mariani, Bologna, Cappelli 1960; S. COMES, *Tempi e modi della letteratura garibaldina*, Firenze, Olschki 1969; ID., *Chiaroscuro di un mito. Note sulla letteratura garibaldina*, Roma, Colombo 1972; P. CACCIALUPI, *Epica garibaldina*, Bologna, Ponte nuovo 1972; R. MACCHIONI JODI, *Il mito garibaldino nella letteratura italiana*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1973; G. OLIVA, *La mitizzazione di Garibaldi e una novella inedita*, in *Capuana in archivio*, cit., pp. 131-66; R. UGOLINI, *Garibaldi. Genesi di un mito*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1982; N. AGNELLO, *La presenza di Garibaldi nella letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento*, pref. di Rodolfo Tommasi, Arezzo, Helicon 2007; Q. MARINI, «*A'ina Garibaldi!*». *Il mito tra letteratura e realtà*, in «La rassegna della lett. ital.», 112, 2008, 1, pp. 14-33. Va altresì segnalato un recente denso volumetto di A. DI GRADO, *L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, Acireale-Roma, Bonanno 2010; dello stesso autore va, altresì, segnalato il saggio *Il mito e l'antimito da Niero a Sciascia*, in «Italies. Littérature Civilisation Sociétés», 15, 2011, pp. 23-36.

¹² E i titoli dati alle due operette sono paradigmatici del preventivo intento ideologico.

¹³ Negli stessi tempi, da protagonista dell'attività rivoluzionaria a Mineo (si è già detto: quale vicepresidente del Comitato di operazione prima e segretario cancelliere del Consiglio civico dopo), volendo propagandare le nuove «idee nazionali» ai giovani compaesani, Capuana componeva «una poesia, conosciuta e propagata nei vari comitati dell'isola», di cui purtroppo non ci è rimasta testimonianza. Egli stesso ne avrebbe fatta menzione più tardi in un passaggio dell'articolo dedicato al Vigo apparso sul «Corriere della sera» del 25 luglio 1879 (poi in *Studi sulla letteratura...*, cit., p. 46): «avevo scritto in quei mesi [dopo la guerra del '59, quando «ferveva» intensa «l'opera dei comitati segreti»] una poesia unitaria che, come arte, valeva pochino ma che fece il giro dell'isola da comitato a comitato».

¹⁴ Il secondo tema (il Generale che seduce per le sue virtù prodigiose), è ovvio, riconosce e arricchisce anche il primo tema (il Condottiero intrepido che sa muovere le coscienze). Scrive, a proposito, Antonino Uccello, con una pittorica sintesi: «già nel 1848 l'eroe si era conquistato ammirazione e popolarità per gli straordinari successi militari ottenuti: si pensava che egli disponesse di forze soprannaturali: dei briganti abruzzesi lasciarono libero, inginocchiandosi dinanzi, un viaggiatore inglese, che, sul punto di essere ucciso, fece vedere per caso sul petto un medaglione di Garibaldi. Un contadino calabrese raccontava che durante il transito di Garibaldi per quelle campagne assolate e

Il poemetto, o piuttosto un suo primo tracciato in pulito, del quale si è conservata la lezione autografa limitata ad una larga zona incipitaria [= *A*], progettato verosimilmente non prima del maggio del '60 (la partenza dei Mille da Quarto e lo sbarco a Marsala), venne, ad un certo punto, lasciato inerte sul tavolo di lavoro dell'autore nelle sue condizioni affatto provvisorie: è più probabile nella prospettiva di essere in ogni modo recuperato, piuttosto che di esaurirsi lì senza giungere ad una compiuta configurazione.¹⁵

riarse, per attuare la sete dei suoi seguaci, il generale toccò con una bacchetta la roccia da cui scaturì uno zampillo d'acqua rinnovando il miracolo biblico di Mosè. [...] I palermitani [...] legarono il nome di Garibaldi a quello del padre di Santa Rosalia: Sinibaldi. Come poteva spiegarsi il popolo che, durante l'ingresso dei volontari a Palermo, Garibaldi restasse illeso in mezzo ad un micidiale bombardamento, che le bombe cadessero tutte sul monastero di Santa Caterina mentre restava intatto il palazzo municipale dove il condottiero si era rifugiato? Lo si credeva discendente di Santa Rosalia, e si diceva che egli portasse in mano una cintura taumaturgica di cuoio (lo scudiscio) che agitava continuamente per allontanare da sé proiettili e bombe. Sorse e si diffuse rapidamente anche una leggenda: una suora aveva sognato Santa Caterina e Santa Rosalia, e le due sante la confortavano e la incoraggiavano a non preoccuparsi del bombardamento del monastero perché la tirannia ormai stava per finire e il popolo siciliano avrebbe goduto la sua libertà» (A. UCCELLO, *Risorgimento e società*, cit., pp. 176-77). Un episodio, quello del legame tra Santa Rosalia e Garibaldi, e della sua discendenza dalla santa, che avrebbe avuto, come bene fanno gli studiosi, cantori illustri anche fuori dei confini isolani: tra gli stornelli di Francesco Dall'Ongaro, per citare un esempio, si ricordano le ottave *Garibaldi in Sicilia*, datate maggio 1860: che si muovono in una mescolanza consueta, tra esaltazione mistica, intonata, con intenso ardore, dal coro delle «donne di Palermo», ricalcando bibliche reminiscenze, e laica beatificazione intonata dal coro dei «lazzari» (vd. *Poeti minori dell'Ottocento*, II, a cura di L. Baldacci e G. Innamorati, Milano-Napoli, Ricciardi 1963, pp. 1102-04). Ma non solo.

¹⁵ Il superstite manoscritto, costituito da quattro fogli, vergati sul *recto* e sul *verso* – il quarto foglio solo sul *recto* – in una controllata scrittura calligrafica (pur presentando ancora qualche dubbiosa alternativa e alcune seriori correzioni), si conserva tra gli autografi dello scrittore (M, Cartella 81/9 [091.2775]). Circa l'ipotesi che i versi del poemetto sopravvissuti siano testimoni *non* di un tessuto solidamente concluso, ma di una zona *appena* incipitaria, credo sia questione assodata: la *qualità* e la *densità* del tessuto rimandano, infatti, *naturaliter*, ad uno svolgimento compositivo *largamente più ampio e più articolato* (del quale la sopravvissuta zona incipitaria offre, entro le sue carni, indizi indiscutibili seppur velati che ciascun lettore avveduto è in grado di intuire). La lezione

Organizzato in 115 versi complessivi (114 endecasillabi legati da assonanze e consonanze), quella larga zona incipitaria è scandita in due sequenze.

Nella prima delle due sequenze (60 versi), in un'ampia apertura 'campestre', si descrive l'incontro d'addio di due amanti («Si confuser gli amplessi; indi un frequente Armonizzar di baci l'aura empia, E di ardenti sospiri un interrotto Suon che pareva di gemiti, e non era [...] È l'ora d'un addio qual dagli amanti Non si pensò [...] e rapide son corse Due ore, e parver due baleni»), quasi preludio all'intero svolgimento.

Nella seconda sequenza (55 versi), si celebra la glorificazione dei Mille pronti a partire per le «sicule ville» («Tutti sul lido son raccolti i Mille, Come leoni [...] [Italia nascitura,] odi già il tonfo Uniforme dei remi: ad una ad una Già le barchette si staccar dal lido Quasi colombe che partian da quella Arca del novo italo patto»), e la beatificazione di Garibaldi («siede a un legno in poppa La Vittoria [...] un biondo Dio Siede sull'altro, non di lei men forte, O men invito, ma di lei più fido»).

La «*Leggenda drammatica*», invece, progettata verosimilmente (in coincidenza – è legittimo credere – con la procurata interruzione di A) dopo la battaglia di Milazzo del luglio del '60 e poco prima della conclusione dell'avanzata garibaldina con la presa della cittadella di Messina, giunse nello spazio di pochi mesi alla sua definitiva confezione, vedendo la luce agli inizi di febbraio del '61 per i tipi della tipografia catanese del Galàtola [= G].¹⁶

G si sviluppa in tre «canti» di versi endecasillabi legati da assonanze e consonanze (impiantato nella zona finale del dramma, un breve segmento di quattro strofe di settenari dalla struttura simmetrica). L'orditura è scandita in «scene teatrali» mobili nella loro costruzione dialogica (con frequenti emisticomie), accordate da veloci didascalie.

Nel primo «canto» (140 versi endecasillabi) coesistono due «scene». In apertura (ed è la prima «scena»), un serrato contrasto tra l'angelo Elim, allettato dalla

tramandata nel ms., 'datata' – in fine del secondo tempo – «1860», è stata fatta conoscere ai lettori da Croce Zimbone nelle pagine del suo catalogo (*La biblioteca Capuana...*, cit., pp. 43-46); riproposta, con più meditato scrupolo, in appendice al suo saggio, da Aldo Maria Morace (*Garibaldi negli scritti...*, cit., pp. 658-61).

¹⁶ L'edizione, curata dall'autore, è testimone unico della tradizione, non essendosi conservata alcuna attestazione autografa. Riproposta da Enrico Ghidetti in appendice alla sua edizione dei *Semiritmi* (pp. 129-51); e, ancora, di recente, da Gianni Oliva nel secondo tomo del *Teatro italiano del Capuana* (Palermo, Sellerio 1990, pp. 635-56).

memoria d'amore (l'umano peccaminoso «diletto della carne», «l'antico peccato», della cui colpa egli è cosciente: un antico praticato *topos* letterario), e il serafino Salem che, fedele ai precetti celesti, scoraggia il suo interlocutore con severa durezza. Al serrato contrasto segue, senza soluzione di continuità (ed è la seconda scena; annunciata dalla didascalia posta a clausola della prima «scena»: *Italia. Una stanzina con fenestrella aperta. È notte: il mare in tempesta, e la riva affollata di gente accorsa con fiacole. Una Giovinetta*), il vagheggiato incontro tra l'angelo «peccator» e una giovinetta nizzarda che, nella sua stanzetta, *prega ginocchioni* per la sorte del suo amante. Dapprima invisibile, avvolto in una nube, l'angelo si rende riconoscibile innescando un susseguirsi di «emozioni» nella giovinetta, che hanno il loro culmine nella finale dichiarazione di reciproco amore (la quale precede la invece taciuta seduzione).

Nel secondo «canto» (171 versi endecasillabi) coesistono tre «scene». La prima si dipana nel dialogo tra la giovinetta e la madre (la madre che, attonita, nota la repentina trasformazione della figlia; e la figlia che, rinnegando il suo vecchio amore, annuncia il suo nuovo ineffabile «celeste amore»). La seconda «scena» – la più densa, dai toni sfacciatamente melodrammatici – torna a vedere, ora contrastanti, le due figure protagoniste: la «morta» giovinetta innamorata, desiderosa di riabbracciare il suo «celeste» amato, e l'angelo, «peccator», triste per la decisa prossima separazione, pentito del suo umanissimo errore. La terza «scena», inaugurata da una dirimente didascalia (*Salem ed altri Serafini appaiono: Elim e la Giovinetta cadono bocconi*) e da un perentorio comando di Salem («Vi prostrate. È la voce di Dio che vi favella Nella voce del suo fido ministro»), apre gli spazi, da un lato, all'annuncio del perdono divino concesso all'angelo «peccator», e, dall'altro, invece, all'annuncio della condanna della fanciulla, «figliuola Dell'uom, polve superba e vanitosa», divenuta unica colpevole del delittuoso «amplesso» (un annuncio dettato con forzate gradazioni che ricordano vagamente la condanna di Eva nel libro del *Genesi*: «piangerai lung'hanni l'inchè di colpa ogni visibil macchia Non si cancelli»); e si conclude con l'annuncio della benedizione divina versata sull'innocente frutto «delle viscere sue» (di cui si predicano le sovrumane fattezze, quasi quelle di un messia redentore [«intelligenza D'angelo, e di beltà vago semblante Avrai. Nel mondo tu miracol novo, Braccio di Dio ti chiameran le genti Che in GARIBALDI speranzosi il dito Saluteran del Creator, che schiude Delle cristiane leggi all'alma luce Dei regni le pupille, e di Satanno Abbatte i troni, e li disperde ai venti!»]).

Nel terzo «canto», dalla spiccata venatura 'profetica' (152 versi endecasillabi e 16 settenari), che dipende dalla didascalia in clausola della precedente seconda «scena» (*Elim con i Serafini riprende il volo, coprendosi il volto: la Giovinetta rimane svenuta*), vive una sola «scena», costruita sul prolungato dialogo tra Elim (che torna sulla terra con le sembianze di un «uom di chiostro, canuto, E per digiuni scarno e penitenze») e l'ormai ventenne Garibaldi, ritratto ancora in America, pensieroso sulla riva del mare. Un dialogo che si snoda in piani diversi: dapprima a due voci separate (Elim, nascosto «in una nube», osserva il figlio: «I tuoi sogni vegliai di fanciulletto; I primi passi del tuo picciol piede Guidai sic-

come un'amorosa madre [...] io ti saluto, Mosè novello»; e il giovane che, mirando «d'onde infuriato», in terra lontana, invoca la liberazione dell'Italia («dal servaggio straniero per virtù d'un «diletto» che guidi la riscossa»). La manifestazione del vecchio monaco («in umane forme», *trasfigurata* l'angelica sostanza) e la logica esitazione del giovane dinanzi a quella figura apparsa improvvisamente, aprono un nuovo capitolo del dialogo, che ora trasloca *nella chiesa vicina* («al tempio meco Vieni e del Cristo al sacrificio assisti»). *Nel Tempio. La messa. Cori e suoni d'organo*, recita la didascalia; seguita da quattro strofe di settenari, dalla struttura simmetrica, che si aggiunge ai *cori* e ai *suoni d'organo*, in sottofondo: con la prima strofe che si ripete nella quarta come un ritornello insistente («Mira, Signor l'Italia, Ne arresta la ruina; e dalla polve risuscita La Maestà Latina»), e le due quartine intermedie – dal comune primo implorante verso («Mira, Signor l'Italia») – che, con l'invocazione della liberazione dell'Italia, ne denunciano i mali dovuti all'oppressione «sotto tedesca soma», per la quale «non mutan gli anni». L'ultimo piano del dialogo, che chiude il terzo «canto», è dedicato alla predestinata santificazione dell'Eroe: anche qui il tono biblico torna ossessionante, con la figura prevalente del vecchio monaco, il padre Elim, rimandato in terra per consegnare, su incarico divino, al figlio, la missione del riscatto «nazionale», «Mosè novello», «Messo di Dio», chiamato a salvare il suo popolo schiavo di popoli stranieri («accosta, Che sul tuo capo le tremanti mani Impor vogliò, per benedirti in nome Del Creator dei cieli»; «il cielo A grandi eventi il braccio tuo destina»; «in tanta Vita e ruina, splenderai tu, solo, Come l'astro maggior che, dove il raggio Spande, colori rinnovella, e crea Esseri novi ed altri esseri strugge [...] Il tuo model Cristo sarà, di regni Novelli precursor; già ti saluta MESSO DI DIO quest'universa terra»). E allora – recuperando appieno, dalla tradizione popolare, il «frammento» saputo «dalla bocca di un prete», ricordato ancora nel 1907¹⁷ – la «coreggia» donatagli dal vecchio monaco diventa sì uno strumento miracoloso di difesa e protezione, anche il segno evidente del sostegno divino al progetto («or tieni questa Breve

¹⁷ A proposito di quella favola, raccolta «dalla bocca di un prete», il mineolo sarebbe tornato negli anni seguenti. Nella breve nota autobiografica a lui dedicata da Ferdinando Martini e Guido Biagi intorno al *primo passo* della sua esperienza artistica, egli avrebbe dettato: «La storiella di questa portentosa coreggia [di cui venivano citati i versi] io l'avevo udita raccontare da un prete siciliano dopo la battaglia di Milazzo: il prete mi aveva assicurato di averla veduta coi suoi occhi al braccio di Garibaldi, e non dubitava della realtà del mirabile valore di quell'amuleto» (*Il primo passo...*, cit., p. 50). E, inoltre, in una lettera ad Aurelio Marescotti («riportata sul *Pensiero latino*», richiamata in P. VETRO, *Luigi Capuana...*, cit., p. 102): «Dopo la battaglia di Milazzo, io avevo udito raccontare da un prete messinese la storiella della coreggia che – affermava quel prete entusiasta – era il talismano per virtù del quale Garibaldi non poteva essere ferito nelle più accanite battaglie».

coreggia, al braccio tuo l'annoda, Nè un solo istante abbandonarla [...] Quando il periglio stenderà le orrende Mani, e ti chiuderà cerchio di foco, E mieterà la strage a te d'intorno, Stringila pien di fede, ... le mortali Schegge ti lambiranno senza offesa»). Il grido finale del giovane Garibaldi, *inspirato*, conclude, con retorica partecipazione, la *dimax* che sin dall'apertura dell'ultimo «canto» aveva trovato il suo lento incremento, con il ripetuto riconoscimento mistico del suo mandato: «o voi spietati Carnifici d'Italia, udite, udite! ELLA VIVA ED IMPERI! Iddio l'ha detto!».

Che le vite di *A* e di *G* fossero cementate, nelle intenzioni del mineolo, sebbene con diverse programmate sfumature, da una profonda contiguità ideologica, è tema scontato. Analogamente sul versante delle contiguità artistiche: l'utilizzazione di comuni formule retoriche e metriche, ad esempio; nonché la ricerca di una meno pedante selezione linguistica prelevata dalla lezione di esemplari modelli letterari, sono elementi tutt'altro che esteriori.¹⁸ Con l'obiettivo,

¹⁸ La presenza di Dante, ad esempio, è straordinariamente robusta in *G* (ma pure in *A*); così come sono essenziali le presenze di altri autori: Tasso, Foscolo, Manzoni, fino al Prati di recente scoperto. I frequenti si ritrovano, infatti, nell'uso del vocabolario poetico di *G* (ma pure in *A*) materiali lessicali provenienti da quegli «spogli» che Capuana era aduso vergare su quadernetti sparpagliati. Materiali assai nutriti, che si sono andati dilatando nel corso degli anni, e che ora si conservano tra gli autografi mineoli: *Spoglio di voci e di modi di dire, tratti da autori antichi e moderni, per uso e studio di L. Capuana* (Cartella 80/12 [091.2464]: quaderno di 65 pagine complessive); *Similitudini e immagini tratte dall'Iliade e dall'Odissea d'Omero* (Cartella 80/8 [091.2465]: quaderno di 15 pagine complessive); *Similitudini e immagini tratte da diversi autori di tutte le nazioni* (Cartella 80/7 [091.2466]: quaderno di 30 pagine complessive); *Versi scelti di Dante e del Petrarca e citazioni di altri autori antichi e moderni* (Cartella 80/13 [091.2467]: quaderno di 96 pagine complessive). Lacerti di un procedimento lungo, avviato sin dagli anni scolastici. È proprio quel tipo di schedatura sistematica (magari di seconda mano, almeno negli anni giovanili, recuperata sulle pagine dei vocabolari) diveniva nelle mani dell'autore lo strumento privilegiato della sua scrittura: dipendendo più che da una padronanza piena dei testi letterari, da una competenza mediata. Viene in mente l'annotazione di Pietro Vetro, che lascia riflettere sui tempi di elaborazione e di utilizzazione di quel materiale «lessicografico», tenuto a propria disposizione: «egli fu autodidatta, e perdetto molto tempo a trovare la sua via, facendo i tentativi più disparati, andando un po' in un senso e un po' in un altro. Per esempio, colla massima facilità, dallo studio esclusivo del 400 o del 500, passava al purismo più pedante, e al romanticismo [...] Sotto l'influenza degli studi del 400 e del 500, scrisse, a 16

implicito, di proporsi ora (dapprima con *G*; quindi con *A*, quando fosse stato perfezionato in tutte le sue parti), ad un pubblico di letterati e critici estraneo alla più compiacente provincia catanese, il quale quei risultati artistici avrebbe con più distacco saputo vagliare.

Non è fuori luogo, allora, che, dinanzi alla rinuncia capuaniana a proseguire (e concludere) la composizione di *A*, lo studioso si ponga almeno un interrogativo, appunto per la contiguità ideologica ed artistica delle due operette: vale a dire, se congiunture 'esterne' – coeve, ovvero immediatamente successive, alla pubblicazione di *G* – abbiano in qualche misura pesato, provocandone l'insospettato sacrificio, sulla conduzione di *A*.

Una prima sostanziosa risposta viene dal contenuto di una lettera indirizzata dal mineolo a Lionardo Vigo. Datata 16 settembre 1861 (trascorsi cioè sette mesi dalla pubblicazione di *G*, e trascorso oltre un anno dalla copiatura in pulito del tracciato di *A*), essa descrive i limiti sia della vicenda redazionale di *A*, sia, di riflesso, della vicenda editoriale di *G*. Rileggiamola:

Scrissi a suo padre per aver nuove di Lei, e per sapere dove dirigerle un manoscritto che intendeva mandarle. In questi ultimi giorni mi era venuto fatto di scarabocchiare un non corto poemetto che aveva titolo il Cacciatore delle Alpi e cantava le imprese dei volontari dalla partenza di Genova alla battaglia di Milazzo. Voleva mandarglielo per sentirne il suo parere, poiché a me pareva aver fatto molti passi innanzi nell'arte, dalla Leggenda ad esso. Ma quando, rimesso dal primo bollore, mi accorsi, senza aiuto altrui, dei suoi infiniti difetti pensai di risparmiarle la noia di leggerlo, quindi ho smesso di ricopiarlo, e non lo manderò più. Sono ormai con-

anni, un racconto abbastanza lungo, dove narrava la storia di un rapimento avvenuto poco prima a Mineo; ma lo scrisse con tutti i vocaboli più antiquati del Firenzuola, del Cecchi, del Buonarroti giovane, evitando le parole e i modi di dire piani, intelligibili a tutti»: P. VIETRO, *Luigi Capuana...*, cit., pp. 100-01). Per citare un esempio emblematico dell'uso regolare di quel nutrito materiale, si ricordino le polemiche risposte al Gianformaggio che aveva rimproverato alcuni loci linguistici della *Giacinta* – e siamo nel 1879 – le quali facevano tesoro proprio di quegli appunti sparpagliati (vd. L. CAPUANA, *Carteggio inedito*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Giannotta 1973, pp. 114-20; M. DURANTE, *Tra la prima e la seconda «Giacinta» di Capuana*, in *Capuana verista*, Atti dell'incontro di studio, Catania, 29-30 ottobre 1982, Catania, Fondazione Verga 1984, pp. 204-05). Data la qualità di quelle *annotiones*, utilissime a meglio penetrare l'officina linguistica dell'autore, è mia intenzione, insieme a Giorgio Forni, offrirne agli studiosi l'edizione critica.

vinto che tutti i miei sforzi a voler fare qualche cosa riescono ormai tutti vani: forse il mio ingegno avrebbe forse non poche, ma gli studi che svolgano e dirigano queste forze, sepolto qui, senza maestri, non potrò farli mai. Ond'è che ho dato un eterno addio alla poesia ed alla penna, determinato a non lasciarmi più allettare da qualsivoglia più dolce illusione: non potendo esser ottimo, non voglio essere mediocre. Oh quanto mi pento di aver stampato la Leggenda! Quanto ho sofferto nell'animo prima di pigliare questa risoluzione! Ma ora non soffro più: ho dimenticato tutti i vaghissimi sogni della gioventù; ho ucciso i più nobili palpiti del mio cuore, e sono freddo e morto a tutto. Meglio così!¹⁹

Una lettera davvero emblematica, a ben guardare. Nel senso che rende percepibilissima, collocandola adeguatamente, quella crisi politica del Capuana, cui si accennava: provocata dalla delusione (con la sua percezione della fugacità del *mito*: appunto «un'efimera») che l'incedere degli eventi, tra il maggio del '60 e la metà inoltrata del '61, rendeva sempre più tangibile. Non si spiega altrimenti l'allusione allo svuotamento dei «più nobili palpiti del cuore» che lo vedevano ora «freddo e morto a tutto». ²⁰ Insomma, una delusione politica, la

¹⁹ L. CAPUANA, *Lettere inedite a Lionardo Vigo...*, cit., p. 92 (XXVII). Circa l'ipotesi, di cui si diceva, che i versi del poemetto sopravvissuti siano testimoni non di un tessuto solidamente concluso, ma di una zona appena incipitaria, credo sia confermata proprio da un passaggio della lettera al Vigo, dove l'autore sottolinea – con un certo malcelato rincrescimento, invero – che negli ultimi giorni gli «era venuto fatto di scarabocchiare un non corto poemetto che aveva titolo il Cacciatore delle Alpi e cantava le imprese dei volontari dalla partenza di Genova alla battaglia di Milazzo». Come si vede, sono disegnate le coordinate 'cronologiche' che avrebbero scandito i movimenti interni della composizione poetica. In altre parole, «un non corto poemetto», che avrebbe dovuto cantare le imprese dei valorosi «volontari» garibaldini «dalla partenza di Genova alla battaglia di Milazzo». E il corredo narrativo che impegna le due sequenze superstiti è assai lontano dall'esaurire le coordinate previste nel disegno capuaniano (appunto, «un non corto poemetto»).

²⁰ Non si dimentichi, nelle pagine dedicate al ricordo di Lionardo Vigo, una porzione che sa molto di riscontro autobiografico, dove a proposito dell'amico-maestro egli avrebbe scritto (nel luglio del '79: a poco meno di vent'anni di distanza): «Però dopo i fatti del sessanta, il Vigo fu preso da un entusiasmo giovanile [lui fedele sostenitore dell'idea della 'nazione' siciliana]. In Palermo gli vidi stringere la mano del re VE con uno slancio in cui la sua Sicilia, come nazione, fu completamente dimenticata. [...] Bastarono intanto quattro anni perché le condizioni della Sicilia lo rendessero triste. Le sue speranze in un risorgimento economico dell'isola erano state completamente deluse, e la sua fede nella saldezza dell'unità italiana diminuita di molto» (L.

sua (le cui ragioni egli aveva taciute nell'articolo dell'82, e continuava a tacere nel contributo del 1907), la quale avrebbe istintivamente infiacchito in lui la passione poetica che quel *mito* avvolgeva, e che aveva alimentato, nella fase giovanile, le sue speranze e le sue illusioni, oltreché – in un succedersi singolare di causa/effetto – la sua poesia e la sua penna; mostrando ora l'inefficacia della passione che quelle sue prove poetiche aveva comunque generate e sostenute: *G*, data alle stampe quando quella sua passione riconosceva ancora una sua plausibilità; e *A*, ripreso dopo l'uscita di *G* («in questi ultimi giorni mi era venuto fatto di scarabocchiare un non corto poemetto ecc.»), abbandonato al suo destino di lacerto sterile, anche per l'infiacchimento di quella passione.²¹ Che poi era l'infiacchimento del *mito* garibaldino. Non a caso egli avrebbe recuperato quel *mito* assai più tardi, nel primo decennio del Novecento: ma con uno strato financo di lettura umoristica (si pensi all'incerta composizione della novella *Viva Garibaldi*, rimasta inedita²²), o con un proposito rischiosamente

CAPUANA, *Studi sulla letteratura...*, cit., p. 47). Una riflessione non lontana dal commento icastico agli eventi (che sa molto pur esso di riscontro autobiografico, dettato a trent'anni di distanza dagli eventi), aggiunto nel volumetto *L'Isola del sole*, con gli occhi alla rivoluzione compiuta in quello spazio ristretto che copriva la fine degli anni sessanta e il sessantuno: «[I siciliani] si credettero – nè senza qualche ragione – trattati male; non da popolazioni liberamente e volontariamente datesi all'Italia con una rivoluzione e un plebiscito, ma da gente conquistata, tenuta in poco conto, quasi da sfruttare soltanto; e se ne vendicarono arricchendo il loro dialetto di un sinonimo spregiativo con la parola: *pimontese*» (L. CAPUANA, *L'Isola del sole*, Catania, Giannotta 1898, p. 70; una ristampa del volumetto è uscita a Palermo nel 1977, con introduzione di Roberto Ciuni).

²¹ È l'infiacchimento di quel *mito* non fu fenomeno isolato, circoscritto ai più perspicaci intellettuali; divenne fenomeno diffuso, propagato all'ormai disingannata e depressa realtà popolare. Rilevanti – per cogliere gli stati d'animo di una larga fascia del popolo siciliano – le testimonianze offerte (relativamente ai mesi successivi alla plebiscitaria adesione della Sicilia al Regno d'Italia), in particolare, dallo stesso Vigo nella sua *Raccolta amplissima*, e da Salomone-Marino nelle sue *Leggende popolari in poesia*.

²² Abbandonata anch'essa dall'autore lungo la strada (ora in G. OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., pp. 155-66). Sulla stessa matrice 'umoristica', condividendo la lettura di Giorgio Forni avanzata nelle pagine di questo stesso volume, pare muoversi il «romanzo fiabesco» *Re Bracalone*, pubblicato da Bemporad nel 1905, nel quale, entro una tessitura favolistica, verrebbe mascherato un dissacrante contegno ideologico. Ma è una congettura, questa, su cui sicuramente bisognerà tornare a ragionare.

strumentale (si pensi alla nebbiosa tessitura del dramma *Prima di li Mille*, giunto dopo anni alle soglie della tipografia con una poco limpida storia editoriale; nelle intenzioni del suo autore un «dramma patriottico», acconciato senza alcun entusiasmo sulla scia del successo del «dramma patriottico» di Gerolamo Rovetta²³). E, non a caso, avrebbe, da allora, tenacemente ignorato la stessa esistenza di quel suo poemetto, nondimeno ancora reduce cimelio tra gli scaffali della sua biblioteca.

Ma la lettera al Vigo rende altresì percepibilissima l'altra e indubbiamente più lacerante crisi, cui si accennava, che alla sua crisi *politica* si aggiungeva, quella cioè che investiva la sua *identità* di *poeta*: provo-

²³ Altrettanto lontano dalle esaltazioni di quel *mito*, il «dramma patriottico» venne composto – nei suoi primi due atti – agli inizi del secolo: un episodio sostanzialmente periferico che ha tutto il sapore, come si diceva, di un percorso strumentale, quello appunto di voler il Capuana emulare «il successo di *Romanticismo*», il dramma in quattro atti del Rovetta (rappresentato nel 1901 e pubblicato già in quello stesso anno) costruito sulla storia risorgimentale, che – malgrado i tempi ormai lontani da quelle vicende, e rivolto ad una borghesia dimentica di quegli ideali – aveva avuto un grande consenso di pubblico e di critica. Il testo capuaniano, a lungo trascurato dall'autore, venne velocemente recuperato e «ultimato» nell'arco di pochi mesi parrebbe, tra il luglio e il settembre 1915, per essere dato alle stampe (come apprendiamo da una lettera del mineolo all'amico Antonio Scontrino del 9 settembre: G. RAYA, *Carteggio inedito Capuana-Scontrino*, in «Narrativa», dic. 1964, p. 164 [il rapporto epistolare Capuana-Scontrino può essere controllato sugli autografi dei due protagonisti, grazie a un folto carteggio di 27 lettere ora donato alla biblioteca mineola]). Rimasto tuttavia inedito, probabilmente per l'inattesa morte del suo autore (il 29 novembre di quello stesso anno), furono pubblicate ampie sue sezioni, certo autorizzate dalla Bernardini: il secondo atto nel fascicolo della rivista «Aprutium», dedicato alla memoria del mineolo (IV, 1915, fasc. 12, pp. 542-67): la cui pubblicazione era già stata in certa misura, è da credere, concordata dal Capuana con il direttore (come lascia pensare l'indicazione di una corrispondenza intercorsa tra i due, contenuta *ad locum* in G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana, 1839-1968*, Roma, Ciranna 1969, p. 169); e il primo atto nel catanese «Giornale dell'isola» (29 e 30 dic. 1915). Del terzo atto i lettori non ebbero conoscenza alcuna. Del dramma non siamo in grado di ricostruire l'autentica *facies*, in quanto non ci è pervenuta alcuna testimonianza autografa. A riprova di una tradizione quantomeno equivoca è la allotria versione dialettale (*Prima di li Mille, Scene storiche in tre atti*, «tradotta dall'italiano da Ludovico Capuana»), accolta nel quinto volume del *Teatro dialettale siciliano* del nostro (Catania, Giannotta 1921, pp. 131-238).

cata dalla sconcertante accoglienza resa a *G* da quel pubblico di letterati e critici a cui il mineolo aveva inteso rivolgersi con l'eccitazione e l'ansia di chi aspira a trovare conferma della bontà della strada intrapresa per accedere con dignità al gravoso «mestiere dell'arte». Non si spiega altrimenti l'allusione a quei «vaghissimi sogni della gioventù», che lo volevano *poeta*, e *poeta ingegnoso* di gesta eroiche e di vicende drammatiche, arbitrariamente figuratosi «nuovo Shakespeare italiano»²⁴ (e l'esaltazione delle gesta eroiche garibaldine aveva, del resto, rappresentato un cruciale tassello di quel suo programma). Una sconcertante accoglienza che, dopo il «primo bollore» dovuto all'entusiasmo per la sistemazione di *G* e per la sua pubblicazione, aveva contribuito a pregiudicare – sommandosi all'infiacchimento della passione *politica* – il tardo riscatto di *A*, la cui aggiornata stesura appariva ora al Capuana, *così come G*, non solo superata dagli eventi, quanto *assai difettosa* sul piano formale (si ricordi il luogo della lettera al Vigo: «in questi ultimi giorni mi era venuto fatto di scarabocchiare un non corto poemetto che aveva titolo il *Cacciatore delle Alpi* [...] quando, *rimesso dal primo bollore, mi accorsi, senza aiuto altrui, dei suoi infiniti difetti* pensai di risparmiarle la noia di leggerlo, quindi ho smesso di ricopiarlo, e non lo manderò più»). Si che *G* da una parte e *A* dall'altro, che condividono il complicato intreccio degli eventi condizionandone i rispettivi impianti, agli occhi dell'autore costituivano – o almeno sembrano aver costituito – i testimoni di un'occasione di riscatto, stimolata dal «fascino poetico della leggenda» garibaldina, penosamente stremata nello spazio di pochi, cruciali, mesi; e, contestualmente, i testimoni di una triste sconfitta artistica che finiva per concludere un ciclo, infruttifero quanto si vuole, ma vissuto con dedizione dal poeta: in fin dei conti, «un'efimera» anch'essa, come «un'efimera» s'era rivelata la passione che aveva provocato la nascita di *A* e di *G* – e in fine la stessa consunzione di *A* – (si ricordi l'esclamazione che conclude la lettera al Vigo, rivelatrice del cruciato stato d'animo dell'autore dinanzi a *G*, reputata ora quasi reliquia imbarazzante, che si andava a sommare alle altrettanto imbarazzanti reliquie del suo esordiente *curriculum* poetico: «Oh quanto mi pento di aver stampato la *Leggenda!* Quanto ho sofferto nell'animo prima di pigliare questa risoluzione!»).

²⁴ Oltre ai frammenti drammatici superstiti, erano previsti titoli non meno impegnativi (*A. AMANTIA, Luigi Capuana poeta*, Catania 1911, p. 6).

Che un apporto non trascurabile alla crisi del Capuana-poeta fosse venuto, come si diceva, dalla sconcertante accoglienza tributata a *G*, è agevolmente ipotizzabile dall'inventario delle reazioni venutegli da quel pubblico di letterati e critici a cui il mineolo aveva inteso più direttamente rivolgersi. Eppure il lavoro redazionale su quel suo testo, stimato soggetto più conveniente e più appropriato (rispetto ad *A*), non dev'essere stato del tutto fluido, appunto per quella sua delicata destinazione. Come tradisce – purtroppo solo relativamente alla conclusiva (essa stessa non trascurata) fase di produzione – un'attestazione d'autore, consegnata in una lettera spedita all'amico Giuseppe Costanzo il 4 febbraio del '61 (due mesi dopo l'ingresso a Palermo di Vittorio Emanuele, lì venuto a consacrare la scelta plebiscitaria). Ebbene, quella attestazione, segnale tangibile della stima che il giovane poeta assegnava intanto a quel suo prodotto (in attesa di riprendere la composizione di *A*), ci rivela senza equivoci la superba eccitazione del mineolo, ancora frenetico seguace degli ideali rivoluzionari, nel condurre per mano i suoi versi sin nello stadio di avanzata correzione delle bozze, gravandosi di un ultimo processo di revisione che lo appagava oltremodo, una volta superato «nell'animo» il tormento che aveva preceduto la «risoluzione» di dare alle stampe quei versi:

*Questa mattina ho corretto il primo foglio di stampa: ne ho mandate le prove a mio zio, e gli ho scritto di fartele vedere. [...] Ieri per fare le correzioni, sono stato più di sei ore condannato alla stamperia, e della festa di S. Agata si può dire di non aver veduto nulla. Però io vorrei che la stampa si prolungasse all'infinitum: sono veramente felice.*²⁵

Si conoscono gli esiti opachi di quell'intenso fiducioso lavoro redazionale.²⁶ Dal Tommaseo ne ebbe una risposta interlocutoria («Io scorgo in lei desta una facoltà che nei più dei verseggiatori oggidi pare spenta. Questa sua non è, come tante e lodate assai, una dissertazione rimata. Ma, per dimostrarle appunto la sincerità della mia gratitudine, ardisco soggiungere che la preziosa potenza del dare spirito di vita alle immagini dev'essere coltivata dalla meditazione e

²⁵ E. PAVONE, *Inediti di Capuana. Lettere a Giuseppe Costanzo*, Acireale, Accademia di Scienze Lettere Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici 1969, p. 158.

²⁶ Per una complessiva ricostruzione delle valutazioni dei critici: C. DI BLASI, *La prima pubblicazione di Luigi Capuana*, in «Popolo di Sicilia», 17 gennaio 1935 (poi in «Corriere di Sicilia», 25 gennaio 1948).

adoperata con amorosa fidanza mista di sacro tremore»²⁷). Da Pietro Fanfani una risposta al contrario esageratamente lusinghiera («Non dubito che l'Italia non l'abbia a salutare presto col nome che più dura e più onora»²⁸). Interlocutoria altresì la risposta di Augusto Conti («quell'angelo caduto che incigne di sè una fanciulla da cui nasce Garibaldi e poi l'angelo sprofondato che ritorna angelo celeste, e le metafore ardite e un po' sconnesse, mi fanno desiderare che ella prenda in amore la castità delle lettere greche»²⁹). Appena schizzata, ma risoluta, la risposta di Paolo Emiliani Giudici (che rimandava, senza troppi eccessi, ad un'analisi del libretto meno provvisoria – e quindi meno confidenziale – destinata alle pagine della «Perseveranza»: «Io non mi sto a ripeterle le osservazioni che vi ho fatto sopra: verranno pubblicate uno dei prossimi giorni nella *Perseveranza* di Milano; ed ella potrà leggerle. Si abbia le mie congratulazioni per il suo bel lavoro, ma badi! L'arte è cosa difficilissima, in specie a questi lumi di luna, per dire come diciamo, e richiede lunghi, ben diretti e consumati studi»³⁰).

Un'operazione editoriale, in sostanza, apparsa nei suoi risultati artistici (se si eccettua l'affrettato giudizio di Pietro Fanfani) tanto artificiosa quanto ingenua, frutto di una ancora diseducata esperienza creativa; contrariamente alle attese di una più soave e gratificante ricezione del libretto.³¹ Soprattutto quel rimando di Emiliani

²⁷ La lettera porta la data del 21 febbraio 1861 (M, Cartella 3/5 [091.2794]): P. VIETRO, *Luigi Capuana...*, cit., pp. 103-04; *La Biblioteca Capuana...*, cit., p. 85. Ripresa in G. FINOCCHIARO CHIMBRI, *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Roma, Bulzoni 1979, p. 28. La risposta dell'illustre letterato dalmata giunse al Capuana a stretto giro di posta. Il 15 febbraio, appena qualche giorno dopo la pubblicazione, Capuana aveva spedito al Tommasco l'estratto della «*Leggenda*» accompagnandolo da una lettera piena di devozione: «Signore, come discepolo a venerando Maestro, oso presentarle il primo fiore dei miei poveri studi, sperando che Ella non lo disgradisca per quella bontà dei maestri che verso i discepoli è comune» (*ibid.*).

²⁸ La lettera porta la data del 19 febbraio 1861: P. VIETRO, *Luigi Capuana...*, cit., pp. 102-03; G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana...*, cit., p. 13 [39].

²⁹ La lettera porta la data del 20 febbraio 1861: P. VIETRO, *Luigi Capuana...*, cit., p. 103; G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana...*, cit., p. 13 [40].

³⁰ La lettera porta la data del 17 maggio 1861 (M, Cartella 3/6 [091.2796]): P. VIETRO, *Luigi Capuana...*, cit., p. 104; *La Biblioteca Capuana...*, cit., p. 86.

³¹ Non sappiamo se il Vigo «fece motto» al Capuana della lettera indiriz-

Giudici alle pagine della «Perseveranza» non deve aver lasciato tranquillo il mineolo, vuoi per il riconosciuto ingegno del saggista, vuoi per la qualità e la diffusione del giornale in un'area culturale tra le più vivaci e dinamiche del nuovo Regno d'Italia: almeno sino alla lettura di quella 'recensione', che lo ha sicuramente lasciato derelitto, per le riserve espresse sulla reale perizia dell'autore (addolcite comunque da indulgenti aperture, passate in secondo piano rispetto alle incisive amare conclusioni).³² Vale la pena rileggere alcuni allusivi passaggi di quella 'recensione' (trascurata purtroppo dagli studiosi della poesia capuaniana; motivo forse tra i più determinanti della crisi della sua *identità di poeta*):

Benchè io [...] non mi stanchi mai d'esortare i giovani a rasentare appena il fantastico senza tuffarvisi talmente da diventare frenetici, non posso non riconoscere l'ingegnoso partito che il signor Luigi Capuana ha ricavato da una leggenda popolare intorno a Garibaldi. Vi rammenterete, senza dubbio, come, mentre l'illustre guerriero spazzava la Sicilia dalle masnade borboniche, si leggesse nei giornali la seguente storiella. Un Angiolo, percorrendo un dì le contrade nizzarde, vide una famosissima vergine, e se ne accese d'amore. Frutto di questo amore fu Garibaldi, il quale, nella sua natura, porta impressi i segni della sua doppia origine; in pace ha la mite indole della madre; in guerra è un demone come il padre. È questo l'argomento che si propose spiegare il signor Capuana nella sua Leggenda drammatica. In essa è manifesta l'imitazione di quel mistero di Byron, intitolato Cielo e Terra; e bisogna pur confessare che il giovine poeta, come dianzi dicevo, ne è uscito bene, e

ztagli dal mineolo il 7 marzo 1861 (poche settimane dopo l'invio del volume), intesa a conoscere l'opinione dell'amico-maestro acese sul suo lavoro («da Catania, colla posta, Le indirizzai una copia della mia *Leggenda* senza una riga di scritto perchè a quei di non aveva cervello. Ella non me ne fece motto: io però bramerei che, avendo tempo, la leggesse, togliendosi per amor mio questo poco di noia, e me ne dicesse schiettamente quello che gliene pare. Se la critica franca quanto saggia non mi viene da Lei, non so da chi potermela attendere al mondo»: L. CAPUANA, *Lettere inedite a Leonardo Vigo...*, cit., p. 87 [XXIV]). Il fatto che nella successiva lettera (del 29 maggio) il mineolo, dando risposta ad una lettera dello stesso Vigo (probabilmente dell'aprile, viste le scuse per il suo prolungato periodo di silenzio [«scusi se rispondo un po' tardi»]), non faccia cenno ad alcuna opinione espressa dall'interlocutore intorno alla «*Leggenda*» (limitando i ringraziamenti e le congratulazioni ad altri episodi), lascia assai perplessi.

³² Il giudizio di Emiliani Giudici apparve sulle pagine della «Perseveranza» nel numero 542 del 21 maggio 1861, tra i resoconti ospitati in una specifica «Appendice» (*Corrispondenza letteraria dalla Toscana*).

che soprattutto non ha fatto una fredda contraffazione. Io so che l'ho letta da cima a fondo, e qualche tratto mi ha fermato [...] il germe poetico c'è nell'anima del giovane siciliano. Se non che ha mestieri di essere spiegato e nutrito di solidi studi onde non s'inselvaticchia. Soprattutto la forma va lavorata con amore non solo ma con maggior cognizione dell'arte; imperciocchè se il verso fluisce facile ed armonico dalla sua penna, difetta però di quei pregi di struttura, di dizione e di frasi, che ammiransi in alcuni de' nostri migliori poeti

(ma, si ricordi, pure il Tommaseo, nell'epilogo della sua lettera, era stato altrettanto spudorato: «la preziosa potenza del dare spirito di vita alle immagini dev'essere coltivata dalla meditazione e adoperata con amorosa fidanza mista di sacro tremore»).

Un'operazione editoriale che contribuiva ora a fargli prendere piena coscienza della sterilità di un tirocinio privo non solo di riconoscimento, ma di qualsivoglia fruttuosi pronostici;³³ istigando viepiù la sua naturale angoscia di poeta esordiente. Non si può ignorare il fatto che egli avrebbe menzionato, nei rarissimi futuri ricordi, *G* – a considerare il piano letterario, scartato da tempo l'assetto ideologico – con atteggiamento derisorio o addirittura indifferente, a cagione della sua 'disdicevole' condizione.³⁴

³³ E la prima vittima di quella presa di coscienza sarebbe stato *A*, condannato ad una definitiva estinzione. Si rimane peraltro imbarazzati, in relazione al contenuto della lettera al Vigo, dinanzi al destino degli *scarabocchi* del poemetto cui il poeta fa il riferimento («in questi ultimi giorni mi era venuto fatto di *scarabocchiare un non corto poemetto* [cioè riprendere in mano il progetto di un canto delle imprese «dei volontari dalla partenza di Genova alla battaglia di Milazzo»] ecc.»), rimasti evidentemente nello stadio di brutta copia di lavoro («quando [...] mi accorsi [...] dei suoi infiniti difetti pensai di risparmiarle la noia di leggerlo, quindi ho smesso di copiarlo ecc.»), visto che di essi non rimane traccia alcuna tra le carte superstiti del minceolo. Non è anzi improbabile che, più che dispersi, essi *scarabocchi* siano irrimediabilmente andati distrutti per mano dello stesso autore.

³⁴ Nel primo caso (si diceva dell'atteggiamento derisorio), a quasi trent'anni di distanza dalla pubblicazione di *G*, il *post scriptum* sovraccarico di acre dilleggio nella lettera al De Roberto del 4 settembre 1887 (scritta appena tre mesi dopo la commemorazione sul «Fanfulla» della morte di Garibaldi), nel quale, con esasperata canzonatura, scriveva: «si desidera sapere se la vostra biblioteca è arricchita del famoso lavoro poetico del celebre Cav. Luigi Capuana, intitolato *Garibaldi, leggenda drammatica in tre canti*. Se ne possiede una sola copia disponibile, da scambiarsi con qualcosa del non meno celebre novelliere etc. etc. Si domanda risposta, per poterne, in caso contrario, disporne altrimenti. Spero

La stessa pubblicazione, nel '63, della raccolta di versi *Vanitas vanitatum* [= *V*] (di poco più di due anni posteriore all'abbandono di *A* e alla composizione di *G*),³⁵ presentandosi come l'ultimo appassito frutto del suo rodaggio poetico, non aveva nascosto i motivi del declino (suggestiva la dichiarazione posta in capo al volumetto, nella quale, con distacco, il nostro scriveva: «Salve parens, moriturus te salutab»). In tal senso, la fuga verso l'irenze e il mutamento radicale delle personali prospettive di studio, di impegno culturale e, ovviamente, di approccio politico, appaiono ulteriori fattori di quella (duplicata) crisi di identità vissuta con amarezza e disincanto, alla ricerca di uno spazio nuovo e di un rinnovato interesse letterario, alieno ormai da suggestioni e fascinazioni fideistiche.³⁶

L'ammissione di quel declino, del resto, con grandissima onestà era stata denunciata dal Capuana al Vigo, dopo aver riflettuto sulle valutazioni espresse dai critici intorno a *G*, in una lettera del 29 maggio 1861 (scritta cioè quattro mesi prima dell'altra citata lettera all'amico-maestro del 16 settembre, nella quale non aveva mancato di confessare i suoi segreti travagli [«ho dato un eterno addio alla poesia ed alla penna, determinato a non lasciarmi più allettare da qualsivoglia più dolce illusione»]):

che voi non vi lascerete sfuggire di mano una così straordinaria occasione» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1984, p. 249 [già in *Carteggio inedito Capuana-De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, quinta parte, in «L'Osservatore politico-letterario», 2, febbraio 1981, p. 84]). Nell'altro caso (si diceva dell'atteggiamento indifferente del Capuana), e siamo già nel primo decennio del Novecento, un luogo della già citata lettera ad Aurelio Marescotti: «l'fresco della lettura degli *Amori degli angeli* del Moore, tradotti dal Maffei, impasticciati, con molta presunzione e moltissima inesperienza, una leggenda drammatica in tre canti» (P. VIETRO, *Luigi Capuana...*, cit., p. 102); e la forma verbale «impasticciati» rimanda al sostantivo «pasticcetto» adoperato dal Capuana per indicare *G* nella più tarda nota autobiografica affidata a Ferdinando Martini e Guido Biagi intorno al *primo passo* della sua esperienza artistica («Il mio vero primo passo dovevo farlo [...] con *GARIBALDI leggenda drammatica in tre canti*. Ispirandomi ad una storiella che correva attorno in quel tempo e agli *Amori degli angeli* del Moore, feci il bel pasticcetto di un angelo innamorato di una giovane nizzarda, dal cui congiungimento veniva generato Garibaldi» (*Il primo passo...*, cit., p. 49).

³⁵ Stampata, a Catania, per i tipi di Galàtola.

³⁶ La parabola capuaniana, da Mineo a l'irenze, colta nelle sue più intime sfumature, in C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, pp. 5-28.

è destino che i miei poveri studi debbano appassire: io qui mi sento l'ingegno così prostrato che mi pare impossibile il poter fare qualcosa di bene per l'avvenire. Mi arredo intorno che il poco con tanti stenti da me solo fatto è una vera miseria, inettissimo financo a mettermi sulla buona strada. Parecchie volte nella disperazione ho fatto voto di bruciare tutti i miei libri; ma ho finito sempre col ridere, pensando che uno scribacchiatore di meno è un buon guadagno per la patria.³⁷

Un'ammissione, la sua, ripresa, nel tono e nella sostanza delle argomentazioni, due anni dopo, il 29 maggio del '63, in tempi contigui all'uscita di *L*, in una lettera inviata al Tommaseo (a dimostrazione di quanto prolungata fosse stata la sua afflizione):

gli studi troppo malamente fatti, l'impossibilità in cui sono di rifarli daccapo mi hanno costretto ad abbandonare l'idea di voler tentare qualcosa in letteratura, certo come sono di non riuscire a nulla di buono e di duratura. Questi versi, pubblicati sotto l'anonimo di 'Vannus', danno l'addio alle più care illusioni della giovinezza, e, più che altro, sono uno sfogo.³⁸

E si badi come sia tutt'altro che accidentale il cavilloso ribadire il suo stato d'animo, già confessato al Vigo (il 16 settembre del '61), utilizzando la consueta formula: il disfacimento *dei «raghissimi sogni della gioventù» / delle «più care illusioni della giovinezza»* (uno stato d'animo, quello del Capuana, che riaffiora – malgrado gli anni – in tutta la sua crudeltà, tenace ma prudentemente sottinteso, lungo l'intero percorso della riflessione spedita al Comitato universitario romano). Va detto che non meno franca e leale era stata la risposta del Tommaseo, il quale prendeva atto – con una certa soddisfazione (inattesa dal mineolo) – della 'rinuncia' del giovane poeta «all'idea di voler tentare qualcosa in letteratura» («dopo tal prova [cioè il risultato artistico di *L*], smettere l'esercizio dei versi, onora e la modestia sua e l'alto senso che Ella ha del ministero, a cui la Poesia è destinata»³⁹).

³⁷ L. CAPUANA, *Lettere inedite a Leonardo Vigo...*, cit., pp. 88-89 (XXV).

³⁸ G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Inediti e archetipi...*, cit., p. 29.

³⁹ E proseguiva, inflessibile: «Certo, se a studi e a uffizi più direttamente utili alla sua Patria Ella crede poter volgere le forze dell'ingegno e dell'animo, deve seguire gli impulsi della sua coscienza; ma il culto della meditata e severa Bellezza Ella non potrà mai abolire da' suoi pensieri, neanche volendo. Sia culto verace, nel più ampio significato della religiosa parola; e Le consolerà d'ineffabili ispirazioni la vita». La lettera porta la data del 9 giugno 1863 (M, Cartella 3/8 [091.2795]: *La Biblioteca Capuana...*, cit., p. 86 [per un probabile

In fondo, quei suoi raffinati lettori avevano capito che il Capuana (appena ventunenne) aveva composto un'operetta sì stereotipata e priva di efficacia; ciò nondimeno, in quell'operetta, lontana dall'apparire una mera «dissertazione rimata», vi avevano ritrovato (così anche in seguito nelle pagine di *L*) i sintomi di una, anche se acerba, vocazione, la quale avrebbe richiesto, per dare più maturi frutti, «ben diretti e consumati studi». Una strada che il nostro ritenne di non percorrere, proprio per la sensibile consapevolezza di mancare di quelle 'premesse culturali' che avrebbero potuto vantaggiosamente consolidare «la preziosa potenza del dare spirito di vita alle immagini» (non si dimentichi il più emblematico dei passaggi della lettera al Tommaseo, appena citata: «gli studi troppo malamente fatti, l'impossibilità in cui sono di rifarli daccapo mi hanno costretto ad abbandonare l'idea di voler tentare qualcosa in letteratura»⁴⁰).

lapsus: «1865» invece di «1863»; ma il volume di Croce Zimbone è zeppo di sviste, alcune delle quali in questo saggio sono state sanate pur senza essere segnalate; G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Inediti e archetipi...*, cit., p. 29). Di tono ben diverso, la lettera di risposta del Guerrazzi (da sempre riconosciuto poeta e intellettuale di valore dal nostro), il quale, dinanzi alla 'rinuncia' del giovane poeta, sosteneva la necessità di maggior coraggio: «non ho mai adulato persona, e non vorrei certamente cominciare adesso, e da persona così onesta come Ella. E dunque – *apertis verbis* – Le dico avere letto i suoi versi [ovviamente *L*], e parmi che formicoli dentro anima, vita e onda di numero; sicché no, Signore, che non deve smettere. Se i giovani si lasciano andare, che faremo noi altri veterani? Lei pensi che non corre stagione di riposo adesso». La lettera porta la data del 7 giugno 1863, di due giorni precedente alla invece adesione del Tommaseo (M, Cartella 3/12 [091.2798]: G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana...*, cit., p. 14 [45]; *La Biblioteca Capuana...*, cit., p. 86). Lo stesso Guerrazzi insisteva, ancora nell'aprile del '64, in una lettera all'amico Leonardo Vigo, sulla sua immutata stima verso il venticinquenne poeta, appena giunto a Firenze («di stima mi parve degnissimo»): G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana...*, cit., p. 15 [105].

⁴⁰ La consapevolezza capuaniana di mancare di quelle 'premesse culturali' su cui egli avrebbe dovuto fondare la sua attività artistica era, del resto, da tempo oggetto della sua angosciata riflessione, ben prima della pubblica ammissione del declino della sua funzione di poeta. Si ricordi, a proposito, un dettaglio biografico che risale addirittura agli inizi del '60, quando non aveva ancora avviato la stesura di *L* e di *G*. Rientrato a Mineo, «messa da parte, ormai, la meta professionale dell'avvocatura, sempre lontana dal suo spirito e dalle sue aspirazioni», riprendendo con maggiore passione, *toto corde*, l'attività artistica, tornava forzatamente ad interrogarsi sulle sue capacità e sulle sue abitudini. La confessione fatta a Beppe Macherione rappresenta, per intendere

E non appare contraddittorio l'atteggiamento dell'autore, il quale si rifugiava ora in un pentimento postumo, attraverso quella sua tarda dichiarazione circa la consistenza *assai difettosa* sul piano formale di *A* – recuperato e pressoché subito tralasciato – e, per converso, di *G*, che alla stessa generazione apparteneva («Oh quanto mi pento di aver stampato la *Leggendab*»); rispetto all'entusiasmo mostrato nello stadio di composizione tipografica («Però io vorrei che la stampa si prolungasse all'*infinitum*: sono veramente felice»). Nel senso che, mutando, nel mincolo, le ragioni stesse della scrittura poetica alla luce dei rimproveri velati o scoperti e delle sue conseguenti stime, egli ravvisava in ogni suo prodotto un materiale *difettoso*, *ap-prossimativo*, *immeritevole* di essere presentato, ancor più divulgato.

L'ispirazione – sappiamo dallo stesso Capuana – era venuta dalla lettura degli *Amori degli Angioli* di Thomas Moore, apparsi nella versione di Andrea Maffei,⁴¹ e dall'adozione di «una delle tante storielle» che «correvano» soprattutto in ambito popolare. Ma la prima avvertenza, annunciata ai suoi interlocutori, forse per accreditare una discendenza *culta* (che si sovrapponesse ad una, pur espressa, discendenza *popolare*), appare invero assai remota, visto che una lunghissima distanza corre tra i due testi, tra l'apparato *fabulistico* e la dilatazione degli intrecci dei due testi.⁴² Forse degli *Amori degli angioli*, cioè della traduzione del Maffei (ignorando il nostro la lingua inglese), egli ha

la genesi di quell'angosciata autoanalisi, uno straordinario documento: «A vent'anni non ho saputo fare una cosa che potesse dirsi mediocre; ho sempre studiato alla peggio, vuoi per mancanza di maestri, vuoi per mancanza di libri; avvedutomi del male, ho dovuto fare in fretta, con un tal qual disordine, che è indispensabile a chi studia senza scorta ed ha molte cose da fare: e avessi almeno potuto riparare ai difetti! A vent'anni quante cose non so che altri sa a dieci! E quanto so, appreso imperfettamente e con stenti che non puoi credere, che altri studia a quindici con perfezione! Intanto gli anni volano, il vuoto rimane, anzi si accresce: dispero quindi a ragione?» (C. DI BLASI, *Luigi Capuana...*, cit., p. 81).

⁴¹ *Il primo passo...*, cit., p. 49.

⁴² E ancor più lontana appare una qualsivoglia «imitazione di quel mistero di Byron, intitolato *Cielo e Terra*» di cui scriveva nella sua nota sulla «Perseveranza» Emiliani Giudici (il testo era stato pubblicato in traduzione da Andrea Maffei nel 1853: di esso non v'è comunque traccia tra i materiali di casa Capuana; laddove si conserva un'edizione dei poemi di Byron curata da Pietro Isola [Palermo, Stamperia Pedone e Muratori 1833]).

tratto un certo giovamento almeno su un versante: quello strutturale; laddove rarissimi sono i recuperi più squisitamente linguistici e semantici. Ma anche l'adozione di quella «storiella» rimaneva ai margini estremi di una invece solidificata genuinità narrativa: ora rivestita di sbavature e adornamenti artificiosi che quella genuinità narrativa adulteravano. In effetti, *G* ai lettori che avevano una – pur minima – familiarità con la *letteratura*, si presentava come il frutto di un gioco freddo, sofisticato e pedante, governato dall'affannosa ricerca di soddisfare gli obblighi del 'canto' con una miscela di suoni che si rincorrono senza dare alcuna vitalità poetica alle immagini. E il pretesto, più che il 'canto' a Garibaldi e alla sua sovrumana figura (che certo non difettava come premessa costitutiva), finiva per essere l'accertamento eccentrico di un'attitudine che assai poco rispondeva alle meno estrose peculiarità della scrittura letteraria. Lo stesso lessico rispondeva alla pressante richiesta di voci e forme funzionali alla scansione ritmica del 'canto' ed alla sua organizzazione capillare. L'uso dell'endecasillabo (sciolto dalla rima) acquista nelle mani del nostro, educato convenzionalmente a ripetere stilemi codificati, una sonorità specialissima: il ricorso sistematico all'assonanza ed alla consonanza, all'allitterazione, alla ripetuta catena fonica di aggettivi e sostantivi, ai bisticci dell'antitesi, smorza la pesantezza dei versi, che sfuggono sistematicamente (oltre il 90% dei casi) alla limitatezza della misura per espandersi oltremodo, fino ad abbracciare una sequenza ampia che riesce ad articolarsi a volte con approntata pignoleria. Ma è una fenomenologia appunto convenzionalmente riprodotta (che – va detto a suo merito – mostra una minore ruvidezza e approssimazione rispetto ai più blandi tentativi stilistici tramandati in *A* [nella supersite lezione di *A*], ma pecca delle stesse colpe).⁴³

⁴³ E Dante soprattutto era maestro di questo gioco retorico agli occhi del ventenne Capuana: tanto geniale e superbo il Maestro però, quanto pedante e artificioso l'allievo. Giovaniissimo scriveva all'amico Giovanni Squillaci (20 luglio 1859): «Ho voluto gustare il padre Dante: me l'ho bevuto dal primo all'ultimo verso, ma a tracannare, come un uomo arso di sete: sono uscito da quel pelago con uno stordimento di meraviglia che non so dirti. Oh i grandi e veri miracoli danteschi! [...] e da ora innanzi starò sempre con Dante, perché la sua è acqua che, a chi ne beve, non toglie ma raddoppia la sete»: C. MUSUMARRA, *Un carteggio giovanile di Luigi Capuana. Lettere all'amico Giovanni Squillaci*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», LXVIII, 1972, pp. 421-83 (la lettera si legge a p. 468).

Ed è allora comprensibile che la storia personale e artistica capuaniana, da quell'esperienza (di cui è figlia naturale anche *V*, che la stessa metodologia compositiva aveva ereditato), sarebbe radicalmente mutata, acquisendo, con altrettanta tenacia, ma su altri approdi, nuovi e più gratificanti esiti.

DENIS FERRARIS

Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

DE ROBERTO E L'INVENZIONE DEL CONSALVISMO

J.J. Rousseau mit en tête de *La Nouvelle Héloïse*: "J'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces lettres". Ne puis-je pas vous dire, à l'imitation de ce grand écrivain: "J'étudie la marche de mon époque et je publie cet ouvrage"?

*Honoré de Balzac, incipit della lettera dedicatoria a P.S.B. Gavault per Les Paysans.*¹

De Roberto conclude la seconda stesura del suo romanzo *I Viceré* nel luglio del 1893: si tratta di 741 fogli manoscritti. Se accettiamo di guardare ad una fra le poche edizioni moderne di questo testo che siano preparate secondo saldi criteri filologici, cioè a quella dovuta a Carlo Alberto Madrignani, ritroviamo praticamente lo stesso volume cartaceo: un complesso di quasi settecento pagine a stampa.² Ora, le ultime centocinquanta pagine e passa – per essere più precisi, a partire dal capitolo settimo della seconda parte delimitata dall'autore – sono dedicate quasi per intero al personaggio di Consalvo Uzeda, ultimo del nome (il nonno, difatti, si chiamava già così). Non si tratta però di quella che alcuni chiamerebbero con Genette una focalizzazione interna fissa, per due ragioni almeno. Difatti, in quell'ultima parte dei *Viceré* il discorso narrativo poté ospitare per brevi momenti altri personaggi (come quelli di Teresina, di Giovannino, di Baldassare, fra l'altro) e, soprattutto, l'autore non volle rinunciare a servirsi del suo narratore onnisciente per inserire qua e là, perlopiù

¹ Gavault era uno dei legali di Balzac. Le vicende del romanzo di Balzac iniziano nel 1823 e l'epilogo avviene nel 1837. Alla fine del manoscritto Balzac mise la data del 1845.

² E. DE ROBERTO, *I Viceré*, in *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984 («I Meridiani»). Il romanzo spazia dalla pagina 413 alla pagina 1103 [da ora in poi solo *I Viceré*].

con discrezione ma spesso con sferzante acribia critica,³ qualche commento metadiegetico, quasi sempre identificabile con un sarcastico giudizio di valore. Però questa è solo una osservazione tecnica, se possiamo dire così. Complessivamente, la scelta di De Roberto è chiarissima sul piano del *plot* o, se così si preferisce, nella strutturazione drammatica e narrativa: nel significato corrente della parola, la focalizzazione esiste indubbiamente in quanto l'autore ci propone una illustrazione della vita politica provinciale – secondo il sistema balzachiano: *scene della vita di provincia* – tra il 1870 (pressappoco) e la fine del 1882, e questa sua personale rappresentazione è, si può dire, totalmente incentrata sulla figura del giovane Consalvo nato nel 1850.⁴

Nel limiti di questo breve saggio, il nostro intento è di esaminare l'ideazione e lo sviluppo romanzesco di questo personaggio nell'ipotesi che possa trattarsi di un caso raro, e forse addirittura unico, nella letteratura dell'epoca (ma non soltanto): un caso di messa in scena narrativa di un arrivista tipico del passaggio dalla modernità a quella che alcuni chiamano la postmodernità. Ma dobbiamo subito dichiarare qui quello che non intendiamo dire: De Roberto non ha, certo, inventato la demagogia politica (la parola e il fenomeno esistevano già, con un significato ben preciso legato al clientelismo, nell'antichità) né l'arrivismo, il carriereismo, il camaleontismo e, ancora più largamente, tutti gli atteggiamenti dei cosiddetti voltagabbana, banderuole,⁵ girandole, opportunisti, evolucionisti o trasformisti⁶ per i quali potrebbe servire,

³ Sulle convinzioni politiche di De Roberto, si possono leggere le osservazioni di Carlo Alberto Madrignani attorno ad una lettera del settembre 1910 in *Pensiero politico e "vissuto politico" in F. De Roberto*, AA.VV., *Letteratura e Società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo 1980, pp. 407-417.

⁴ Non pare che De Roberto abbia deciso per una data di nascita precisa: in certi passi del romanzo, Consalvo pare dover essere nato piuttosto nel 1851.

⁵ Cfr. F. DE ROBERTO, *L'Imperio*, in *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. 1219: «Furbo assai, quel siculo; ma vuoto come una zucca... E poi sapete: così...» mosse la sinistra come una banderuola; e si fermò a un tratto». De Roberto si serve, nella fattispecie, di Beatrice Vanicri per inserire questo giudizio su Consalvo.

⁶ Nel significato che ci interessa qui di *volubilità ideologica e incostanza politica* (sempre con un intento spregiativo), tutte queste parole sono attestate per la prima volta tra l'ultimo terzo dell'Ottocento e la prima guerra mondiale (ma *camaleontismo* appare nel 1820 e *banderuola* o *bandiera* nel significato traslato di mutabilità psicologica e morale si usava già nel Settecento).

grossolanamente, da paradigma la notissima figura di Rastignac.⁷ Ma De Roberto fu senz'altro uno dei primi in Europa, forse il primo, a tentare di rendere verosimile, o almeno non troppo caricaturale, un personaggio di romanzo che, quasi suo malgrado e sulla base di una diffusa *Weltanschauung* un po' meccanica tra vulgata darwiniana⁸ e vaga sensibilità postmarxistica, si trasforma da giovane figlio di famiglia libertino, arrogante e manesco in un letterato saccente che pensa solo a diventare ministro di una cosiddetta «monarchia democratica».⁹

Riguardo alla costruzione della fabula, la prima decisione importante del romanziere è quella di mettere il personaggio di Consalvo in opposizione violenta al padre. Questa situazione, aggravata dai debiti contratti dal figlio, serve a giustificare il lungo viaggio iniziatico di Consalvo in quasi tutta l'Europa.¹⁰ Il fatto è alquanto banale e corrisponde ad una tradizione che risale almeno al Settecento. Però, questa scelta, che può risultare tutto sommato alquanto scontata,¹¹ diventa

⁷ Con forti differenze, però, rispetto a Consalvo: è un plebeo, è nato in Francia attorno al 1798, si serve delle donne per la sua ascesa sociale, come viene detto nell'ultimo romanzo nel quale appare e dal titolo quasi prepirlantelliano *Les Comédiens sans le savoir* (*Attori senza saperlo*), è un figlio della rivoluzione del 1830 e, soprattutto, talvolta il potere lo annoia. Un po' più tardi (è nato nel 1811), come altro paradigma possibile di una eccezionale riuscita sociale, politica e economica, troviamo anche la figura di sua Eccellenza Eugène Rougon, di origine contadinesca, però. Spinazzola propose anche l'esempio di Georges Duroy, il *Bel ami* di Maupassant (1885).

⁸ «[...] a proposito della peschiera citò Darwin e l'*Origine della specie*, "giacché il pesceluna che s'imbandisce nelle nostre mense e le sardine che alimentano il popolo discendono dagli stessi protozoi"; *I Viceré*, III, IV, p. 960. La prima traduzione in italiano del più famoso libro di Darwin (1859) apparve nel 1864. Per altro, Darwin è citato più volte a proposito di Consalvo. «[...] più tardi aveva intronato la testa alle persone con le opinioni del "celebre Spencer" e del "famoso Darwin"»; F. DE ROBERTO, *L'Imperio*, in *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. 1145.

⁹ *I Viceré*, III, IX, p. 1086.

¹⁰ Nel primo capitolo della terza parte.

¹¹ Ci pare più che probabile che De Roberto abbia pensato ai lunghi soggiorni all'estero del giovane conte di Cavour dal dicembre del 1834 in poi ma anche a quelli del modello storico di solito messo avanti per la figura di Consalvo, e cioè Antonino Paternò-Castello, sesto marchese di San Giuliano (fra le non casuali coincidenze, San Giuliano venne eletto sindaco di Catania a soli ventisei anni così come accade per il giovane principe di Francalanza – capitolo V della terza parte, *op.cit.*, p. 970 – l'età minima per votare era allora di venticinque anni).

particolarmente interessante quando si nota, a livello della caratterizzazione psicologica e morale del personaggio, la cura con la quale il narratore insiste non solo sulle sue eccezionali doti di animale a sangue freddo¹² (in perfetto contrasto, quasi alla Stevenson,¹³ per altro, con quello che era stato fino a quel momento) ma anche sulle sue capacità di autocritica o addirittura di autoironia.¹⁴ Senza fare ancora commenti su questa prima mutazione (che non ha nulla, però, di leopardiano), il narratore si diverte già a suggerire il contrasto tra il nuovo Consalvo e i suoi che non lo capiscono e non lo indovinano. Il padre, fra l'altro, raffigura probabilmente, nell'intento dello scrittore, quanti sbagliano sul conto del principino.

“Cominciamo da capo!” sfogavasi il principe. “State a vedere che cominciamo da capo! Che gli hanno fatto, a codesta bestia? S'è divertito più d'un anno a viaggiare, non gli è mancato niente, e mi ringrazia così, tenendomi il broncio, avvelenandomi tutt i giorni il desinare!...”¹⁵

In contraddizione, almeno apparente, con quanto dirà l'ultima frase del romanzo messa in bocca proprio di Consalvo stesso («No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa»),¹⁶ il principe che sta per morire di un cancro a cinquantacinque anni è molto lontano dal figlio anche dal punto di vista filogenetico. In realtà, Consalvo è stato allontanato da casa anche perché si potesse divertire coi

¹² «E Consalvo che, ragionando freddamente, mettendo a calcolo tutto, faceva i suoi conti sulla morte del padre come sopra un avvenimento necessario alla propria felicità, considerava anche un altro lato della questione: l'insufficienza di tutta la fortuna paterna, il giorno in cui egli ne sarebbe stato unico padrone, a dargli la soddisfazione che andava cercando»; *I Viceré*, III, II, p. 919 [III, III].

¹³ Una traduzione in lingua francese (lingua padroneggiata da De Roberto) di *The Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde* era stata pubblicata da Plon già nel 1890.

¹⁴ Nel romanzo successivo, più rigido e molto meno sfumato nelle osservazioni dell'istanza narrativa, Consalvo sarà ancora additato come quello che riesce a capire rapidamente i propri errori di giudizio e a correggere le proprie valutazioni sbagliate. «Mortificato e pentito della svista commessa nel ricorrere alle raccomandazioni del vecchio faccendiere [il prozio], egli era impaziente di dimostrare a tutti costoro, con gli studi, con l'ingegno, con la facilità della parola ch'egli possedeva, il loro inganno»; *E. DE ROBERTO, L'Imperio*, in *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. 1153.

¹⁵ *I Viceré*, pp. 914-915.

¹⁶ *Ivi*, p. 1103.

soldi del padre ma De Roberto, nelle quinte della diegesi, non la intendeva così e, fra tante altre esperienze (sopra ogni altra quella legata alla scoperta del provincialismo siciliano), il ventenne Consalvo era destinato a scoprire la voluttà e l'utilità di certi libri (anche se letti rapidissimamente e sempre entro una strategia di stampo utilitaristico).¹⁷ Caratteristica è, in un certo passaggio, l'espressione insieme semplice e solenne usata dall'autore per significare la natura profonda del cambiamento avvenuto nell'ultimo rampollo dei viceré.

[...] in presenza di estranei, non la finiva più di narrare [...] le grandi cose che aveva visto, le novità di cui in Sicilia non v'era neppur sentore. Con Benedetto Giulente, specialmente, e con la gente più o meno mescolata nelle cose pubbliche, teneva certi discorsi stupefacenti in bocca sua, sull'ordinamento delle guardie di città, sulla manutenzione dei giardini, intorno ai sistemi d'irrigazione delle vie o d'illuminazione dei teatri. [...] Mutava anche sistema di vita.¹⁸

Si tratta quindi, come si vede, di un vero e proprio cambiamento di sistema. La vecchia razza è cambiata: il prozio, il duca d'Oragua, con la sua magnifica carriera politica di trent'anni e il suo arricchimento favoloso, rimane un fossile che non seppe mai dire due parole in pubblico. Consalvo, per dirla con Barthes, inaugura l'era di quelli che *tengono un discorso*. Ed è tutta la problematica, non lieve, della cosiddetta sincerità umana che viene così riproposta attraverso la relazione ambigua o, piuttosto, ambivalente del narratore di De Roberto con il personaggio al quale è affidata la lezione di un romanzo che si conclude come un apologo.¹⁹ Consalvo, difatti, non sarebbe molto interessante se, come si è scritto spesso e si continua a scrivere, fosse interamente riducibile alla trita e trista figura di un

¹⁷ *Ivi*, III, II, pp. 949-950: «Cavava da quello studio il mediocre profitto che era solo possibile: acquistava una infarinatura di tutto».

¹⁸ *Ivi*, III, II, p. 915.

¹⁹ Si può rileggere, a questo proposito, la lunga lezione psicologica, morale, esistenziale e anche filosofica (di chiara ascendenza pirandelliana, ormai) che il professor Satta impartisce al giovane Ranaldi ne *L'Imperio* (in *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. 1201): «[...] il pensiero è come il Pròteo della favola, che muta incessantemente d'aspetto, o meglio, poiché non v'è un pensiero unico e fisso, ma una serie infinita di pensieri, incostanti, contraddittorii, nessuno può con una parola definire esattamente un uomo; nessun uomo può definire esattamente sé stesso».

imbroglione che si autoimbrogliava nelle sue letture e nelle sue interminabili orazioni o concioni destinate solo a tradire i cosiddetti ideali risorgimentali. Per continuare l'operato del prozio, gli sarebbero bastate un po' di retorica e di oratoria nonché la scioltezza necessaria per adattarsi progressivamente alle nuove leggi elettorali che aumentavano sempre più (ma entro limiti molto rigidi) il numero degli aventi diritto a votare. Però, De Roberto era interessato all'idea tipica dello scorcio del secolo dell'uomo nuovo, vero *monstrum* sorto dagli strascichi ultimi del postromanticismo, da un inasprimento delle idee neopositivistiche e dalle prime avvisaglie del morbo nietzschiano già suggerito in lingua originale da D'Annunzio nell'epigrafe tratta dall'aforisma XXX di *Jenseits von Gut und Böse* messa in apertura del *Trionfo della Morte* apparso contemporaneamente al romanzo di De Roberto (e si parla della capacità, da parte di uomini d'eccezione, di saper reggere alla forza che emana da certi libri e fa ritrovare il coraggio natio).

Egli ascoltò il consiglio.²⁰ Anche da quella parte poteva venirgli qualcosa, un mezzo milioncino. Se egli fosse stato più accorto, avrebbe preso con le buone la vecchia, senza rinunciare, beninteso, a nessuna delle proprie ambizioni. L'ostinazione, la durezza di cui aveva dato prova [...] erano degne d'un Uzeda stravagante, non dell'uomo nuovo che egli voleva essere.²¹

Consalvo sarà, se vogliamo, un'anticipazione di quelle figure pirandelliane smarrite fino al rinnegamento di se stesse²² o un indifferente ontologico di futura matrice moraviana come il paradigmatico conformista del periodo fascista: però, è anche un vero, metodico, accanito e intelligente lettore,²³ senz'altro il primo della sua *razza* —

²⁰ Il consiglio gli viene dato dalla duchessa Radali: si tratta di andare a vedere la prozia Ferdinanda che sta male.

²¹ *I Vicini*, III, IX, p. 1096.

²² Ivi, III, IX, p. 1077: «[...] la necessità di nascondere i propri sentimenti, di rappresentare la parte che s'era assunta». Consalvo, in questa scena, deve far finta di essere più democratico e liberale del custode che gli fa strada («quel povero diavolo parlava così d'una riforma che giovava ai suoi pari...») è il commento malinconico e amaro del narratore).

²³ Ivi, III, III, p. 927: «Una notte, mentre tutti dormivano tranne Consalvo curvo sui volumi di Spencer, [...]». Ivi, III, III, pp. 938-939: «Certe volte quei libri erano posseduti da Consalvo, il quale, benché s'occupasse solo di studii

anche se è indubbio che la sua *Tapferkeit*, per riprendere la parola e la nozione di Nietzsche, è un ardimento o una gagliardia molto particolare, uno dei contrassegni del pragmatismo postmoderno.²⁴

La posta gli portava ogni giorno una quantità di giornali italiani e francesi, e il libraio, ogni settimana, gli mandava grossi pacchi di libri che egli stesso andava a scegliere e ad ordinare. [...] Consalvo studiava economia politica, diritto costituzionale, scienza dell'amministrazione. La gente che non sapeva di che cosa s'occupasse, ma che vedeva il radicale mutamento operatosi in lui, lo attribuiva al lungo viaggio, [...]. E il viaggio, infatti, era stato l'origine della conversione del principino, la sua grande lezione.²⁵

Il simbolismo sottile e latente che De Roberto introdusse nel suo realismo apparente o manifesto fa sì che il nuovo *sistema di vita* del suo ultimo protagonista tende essenzialmente verso forme di soddisfazione immateriali.²⁶ Consalvo, difatti, spera di potere essere un giorno la personificazione vera della metafora del viceré che la sua famiglia porta con sé ormai da secoli²⁷ come una semplice parola di prestigio senz'alcun legame con la realtà amministrativa e politica. E per aiutare questa metamorfosi o agevolare questo processo di reincarnazione in seno alla democrazia posteriore alla nuova legge elettorale del 1882, lo scrittore ebbe l'idea di mettere sulla strada del principino un personaggio senza grande rilievo e banalmente zoliano, l'avvocato Mazzarini²⁸ «il quale faceva la politica continuando ad esercitare la

positivi, pure comprava anche la roba amena per far vedere che era a giorno di tutto; [...]».

²⁴ Ivi, III, II, p. 922: «[...] egli sopprime questa seconda visita [al Santo Padre], poiché gli conveniva mutare non solo le abitudini ma anche le idee».

²⁵ Ivi, III, II, pp. 915-917.

²⁶ «Non a vantaggi materiali egli aspirava, mettendosi nella vita pubblica: [...] egli voleva essere circondato di considerazione, di rispetto, d'ammirazione; voleva godersi credito ed esercitare autorità non più nella breve cerchia dov'era fin a quell'ora vissuto, ma a Roma, in tutta Italia, dovunque sarebbe andato...»; E DE ROBERTO, *L'Impero*, in *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1145.

²⁷ Giovan Francesco Pacecho, Duca di Uzeda, fu viceré di Carlo III di Sicilia dal 1687 al 1696.

²⁸ Ci pare impossibile che De Roberto non abbia voluto scherzare con la scelta di questo cognome (certo non raro e siciliano, almeno sotto la forma Mazzarino): il celeberrimo cardinale Giulio Mazzarini morì con una fortuna sbalorditiva (attorno a trentacinque milioni di *livres*).

professione». ²⁹ Se il viaggio all'estero è l'occasione di una profonda mutazione, l'incontro con questo piccolo borghese di provincia che deve «lavorare per vivere» ³⁰ è fonte addirittura di una rivelazione perché il giovane Uzeda ne è «abbagliato» (intanto, la decisione suprema dell'autore che non rifiuterà al suo personaggio la piena attuazione del sogno iniziale già nel primo romanzo e ancora di più nel successivo non riduce questo fenomeno ad un *abbaglio* ma lo conferma, se vogliamo rimanere nella scia della parola originaria, in quel che si chiama in francese un *éblouissement*, vale a dire una visione da apocalisse nel significato più puro del termine). È quel ragazzo arrogante che si appresta a diventare un efficacissimo oratore nell'ambito delle nuove strutture democratiche non sta solo per imporsi come uno che sa tenere un discorso ma anche e soprattutto come il primo ad avere conquistato il diritto di fregiarsi di un titolo antichissimo e di essere riverito come un tempo non per eredità ma per merito proprio. L'immaginario personale sfocia nel simbolismo collettivo attraverso una esaltazione di tutto l'essere e un'euforia che somigliano ad una specie di estasi non certo mistica ma estetica e forse anche metafisica.

Parole dette così, sbadatamente, per continuare a parlare; ma Consalvo ne fu abbagliato. [...], egli si vide in un momento schiuder dinanzi, dritta ed agevole, la via che andava cercando, [...]; quella che permetteva di raggiungere la notorietà e la supremazia non in una sola regione o sopra una sola casta, ma in tutta la nazione e su tutti. Deputato, ministro – Eccellenza! – presidente del Consiglio, Viceré per davvero; [...]

Dal punto di vista assiologico, di fronte al personaggio di Consalvo, il lettore si trova in una situazione di incertezza che rispecchia, molto probabilmente, quella dell'autore: il principino, difatti, è stato ideato non solo come figlio della sua razza ma anche come prodotto tipico di una epoca e di una temperie in seno ad una complessa antropologia culturale e sociale. ³² Per quanto sia spesso messo in scena, sul piano narrativo, con una personalità ambiziosa, calcolatrice,

²⁹ *I Viceré*, p. 920 [III, II].

³⁰ *Ivi*, p. 921.

³¹ *Ibidem*, p. 921.

³² *Ivi*, III, IV, p. 968: «[...] Consalvo fiutava il vento, si rendeva conto del mutamento operatosi in tutta Italia, dell'imminenza delle riforme liberali. [...] dichiarò che la Destra era morta e sepolta. [...] cominciò a dichiarare d'essere "democratico" [...].»

cinica e praticamente senza scrupoli, Consalvo è anche più volte descritto come una specie di automa senza vero e proprio libero arbitrio e costretto ad agire in funzione di una specie di programma ontogenetico che lo domina totalmente senza che egli ne abbia la minima consapevolezza. ³³ Siamo di là dal bene e dal male, forse in questa zona grigia identificata da Zola, nella sua lettura di Balzac, con una «zoologia umana» un po' più complessa che non quella degli animali ³⁴ ma dominata comunque dalle leggi ferree dell'eredità e dell'atavismo. ³⁵ La disumanità apparente del personaggio si verifica anche nella decisione di De Roberto, al limite dell'artificio assoluto, di strapparla brutalmente da un'esistenza oziosa, lussuosa e postribolare per inabissarlo in una vita senza nessunissimo affetto, nessuna attività erotica, ³⁶ nessun piacere di sorta, quasi da asceta dell'ambizione sociale e politica ³⁷ irrigidito nel puritanesimo di una missione che, trascendendo la Storia, oltrepassa il suo desiderio e il suo progetto individuale (e non è detto che siamo così lontani dalla mitologia magniloquente del romanticismo alla Hugo che fa dire a Hernani: «io sono una forza che va avanti»). Non c'è poi da stupirsi se questo essere che mira a una riuscita totale vagheggi una certa qual forma di totalitarismo ancora da venire. Così, quando il suo delirio diventa estremo, il narratore di De Roberto è costretto ad

³³ *Ivi*, III, III, p. 949. «La nativa spagnolesca albagia della razza ignorante e prepotente, e la necessità d'adattarsi ai tempi democratici si contemperavano così in lui, a sua insaputa». E degli Uzeda in generale, ecco che cosa pensa Consalvo: «Stravaganti, duri, prepotenti, maniaci: erano forse responsabili delle loro brutte qualità?»; *ivi*, III, VII, p. 1040.

³⁴ «Je me contenterai d'être savant, de dire ce qui est en cherchant les raisons intimes. Point de conclusion d'ailleurs. Un simple exposé des faits d'une famille, en montrant le mécanisme intérieur qui la fait agir. J'accepte même l'exception». *Différences entre Balzac et moi*, 1869.

³⁵ «Che avrebbe dato egli stesso, perché nelle proprie vene scorresse il sangue vivido e sano di un popolano?... "Niente!..." Il sangue povero e corrotto della vecchia razza lo faceva quello che era: [...]. III, VII, p. 1039.

³⁶ Come quasi sempre capita, la parte commentativa de *L'imperio* è particolarmente asseverativa in materia. «Un tempo, la società femminile lo attirava; dopo la metamorfosi, con la fermezza cocciuta degli Uzeda, aveva radicalmente soppresso la donna dalla sua vita»; in *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1164.

³⁷ *I Viceré*, III, IV, p. 955: «[...] soffocava i suoi bisogni costosi, mortificava i suoi desideri di lusso; e non ne soffriva, o ne soffriva come d'una cura dolorosa [...].»

intervenire, a scampo di equivoci per il lettore frettoloso o ingenuo.

«La repubblica è il regime ideale, il sogno sublime che un giorno sarà realtà [...]. Io sono monarchico per la necessità di questo periodo transitorio. [...] Io non ho nessun padrone!» E in questo era sincero, perché avrebbe voluto esser egli stesso padrone degli altri.³⁸

Nella parte di fascinazione positiva dello scrittore verso la propria creatura entra pure la fede nella ragione e, nella fattispecie, per la più alta variante di questo fenomeno che si chiama intelligenza, perspicacia, acribia, reattività critica.³⁹ Del Mazzarò verghiano, la gente, per accettare la sua sterminata ricchezza da parvenu acquistata nel giro di pochi anni (in realtà col sacrificio di una vita) soleva dire: «ma aveva la testa ch'era un brillante, quell'uomo». A Consalvo, De Roberto ha dato anche la capacità di misurare le proprie doti di macchina intellettuale senza remora e senza intoppo, quasi un sistema con un meccanismo di feedback magico che escluda qualsiasi rischio di deficienza improvvisa.⁴⁰ Per capire il sogno teleologico del personaggio occorre prima riconoscere quello dello scrittore: fabbricare un soggetto umano che vendichi perfettamente Julien Sorel grazie alle istituzioni della terza Italia e ai meccanismi ancora migliorati del neocapitalismo trionfante nel momento del primo boom economico della giovane Italia.

Pare che la parola trasformismo sia stata usata per la prima volta nel significato politico attuale dal marchese e allora senatore Carlo Alfieri di Sostegno in una lettera a Francesco de Sanctis del 1874.⁴¹

³⁸ Ivi, III, VI, p. 997.

³⁹ Si può pensare, qui, al ritratto che un personaggio secondario, Padre Mariani, fa di Filippo Rubè nel romanzo più noto di Borgese. «Voi siete un protestante, come quasi tutti i vostri contemporanei, e un feticista del successo e del fatto compiuto e della forza come legge suprema; devoto di una religione che soggioga la realtà del creato alle frenesie della ragione, che confonde il pensiero con l'atto e, se nomina Dio, lo nomina solo per bestemmiarlo». L'azione si svolge nel giugno del 1920. G.A. BORGESI, *Rubè*, Milano, Treves 1921, p. 334.

⁴⁰ *I Viceré*, III, VII, p. 1039: «[...] considerando la lucidità del suo spirito, la giustizia dei suoi criteri, l'acutezza della sua vista, rassicuravasi; [...]». Ivi, III, VII, p. 1042: «La fermezza di cui aveva dato prova, la prontezza con cui aveva visto quel che doveva fare lo rassicuravano [...]. È l'inganno in cui trascinava la giustizia non era l'ultimo motivo della sua compiacenza [...].»

⁴¹ Secondo Giovanni Sabbatucci (*Il trasformismo come sistema. Saggio sulla storia politica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 21) la lettera fu subito pub-

Nel caso di Consalvo, la trasformazione è chiaramente di superficie, cioè solo ad uso del pubblico, soprattutto degli elettori, anche perché, come si è visto, De Roberto ritiene impossibile la trasgressione delle leggi biologiche dell'eredità. Lo ribadisce il narratore attraverso un discorso indiretto libero che, in realtà, tende a proporre al lettore le riflessioni intime del personaggio mentre egli rivisita l'ex-convento dei PP. Benedettini⁴² dove fu allievo e dove si accinge ora a pronunciare il suo grande discorso⁴³ proprio il giorno⁴⁴ del famosissimo intervento del vero Presidente del consiglio dell'epoca durante la sua campagna elettorale in Lombardia.⁴⁵

Ma allora – rammentava! – aveva quindici anni, era impaziente di prendere il posto che lo aspettava in società. Se gli avessero detto allora che egli sarebbe tornato un giorno a San Nicola per discorrervi dell'eguaglianza sociale e del pensiero laico!... No, egli non poteva assuefarsi a quest'ideale democratico contro il quale protestava la sua educazione ed il suo sangue. Lì, a San Nicola, forse più che a casa propria, egli era stato imbevuto di superbia signorile, era stato avvezzo a considerarsi d'una pasta diversa dalla comune...⁴⁶

blicata, a Firenze, sotto forma di un opuscolo: *Il trasformismo nella politica. Lettera del senatore Carlo Alfieri all'onorevole deputato Francesco De Sanctis*.

⁴² Si tratta, si sa, del convento dei cassinesi di San Nicolò d'Arca (allora in largo San Nicola).

⁴³ Dalla pagina 1075 alla pagina 1091.

⁴⁴ *I Viceré*, III, IX, p. 1075: «Domenica, 8 ottobre 1882, alle ore 12 meridiane».

⁴⁵ Per la problematica del *trasformismo*, di solito ci si riferisce a due discorsi pronunciati da Agostino Depretis nell'ottobre 1876 e, soprattutto, nell'ottobre 1882 a Stradella. Però, Depretis non usò la parola *trasformismo*, accennando invece a un noto passo del Vangelo secondo Matteo [XX, 1-16]. «Noi siamo un Ministero progressista, e se qualcuno vuol trasformarsi e diventar progressista, se vuole accettare il mio moderatissimo programma, posso respingerlo? Ma non ricordate che anche il Divin Maestro concesse lo stesso diritto all'operaio che giungeva all'ultima ora al campo?» (da notare che le parole *progressismo* e *progressista* sono passate rapidamente dal francese all'italiano tra il 1846 e il 1849). L'anno successivo, Carducci espresse la sua opinione rispetto al fenomeno del *trasformismo* e al correlativo neologismo, ma da un punto di vista molto particolare, cioè ritenendo che si trattasse di uomini di sinistra chiamati a fare finta di essere di destra (e non il contrario). «Trasformismo, brutta parola a cosa più brutta, Trasformarsi da sinistri a destri senza però diventare destri e non però rimanendo sinistri»; in *Candidature*.

⁴⁶ *I Viceré*, III, IX, pp. 1076-1077. De Roberto riprenderà la stessa espres-

Gli eventi storici che fanno da sfondo all'ultima parte del romanzo di De Roberto appartengono già all'inizio del periodo postmoderno se si accetta, come abbiamo suggerito, la proposta di delimitazione cronologica messa avanti da Lyotard: coincidono con una forte accelerazione del processo di industrializzazione in tutti i paesi in Europa. È l'epoca della cosiddetta borghesia trionfante contro la quale inferirono, tra l'altro, Sartre poi Barthes che accusò le classi dominanti di svuotare totalmente il segno dalla sua fondamentale carica significativa con l'imbroglione della famigerata illusione referenziale, e cioè con la diabolica astuzia per la quale il significante non sarebbe altro che lo stesso referente, cioè il Reale con tutte i pregi dell'oggettività antropologica, storica, economica e politica.⁴⁷ Certo, De Roberto non anticipò i criteri della moderna linguistica ma il suo voler concludere le vicende del romanzo con il lunghissimo e trionfale discorso di Consalvo non è una scelta leggera: Consalvo, fulgido paradigma dell'uomo politico finottocentesco, vende un finto reale tramite una esemplare logomachia fondata interamente sul flatus vocis (e, difatti, il personaggio smette di parlare solo quando non ha più un filo di voce). Non siamo poi così lontani dalla famigerata società dello spettacolo che ci sarà annunciata e spiegata in tutti i suoi risvolti soltanto nel 1967.

«Mio caro, ho da farmi popolare; mi servo dei mezzi che trovo. Credi tu che questo gregge m'apprezzi per quel che valgo? S'ha da buttarli la polvere agli occhi!»⁴⁸

Rari, addirittura rarissimi, i personaggi del romanzo di De Roberto che non siano né spregevoli né patetici (com'è il caso degli stimabili e postromantici Giovannino e Teresa, veri Paul et Virginie sperduti nell'infame fine dell'Ottocento). Così, assume un valore particolare la scelta dell'autore di concludere il lunghissimo passo dedi-

sione ne *L'Imperio*. «Era stato avvezzo da piccolo a considerarsi come fatto d'una pasta diversa da quella degli altri uomini; nella Sicilia ancora quasi feudale di prima del Sessanta tra nobiltà e borghesia correva un abisso; [...]». In *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1145.

⁴⁷ Si veda in proposito *L'Effet de Réel*, in «Communications», n. 11, 1968.

⁴⁸ *L'Uccello*, III, VII, p. 1019. Consalvo parla all'ingenuo e puro Giovannino (che finirà suicida).

cato al comizio e all'interminabile orazione di Consalvo con una sferzante e dissacrante domanda retorica fatta da un gruppetto anonimo di studenti (forse dell'allora fatiscante ateneo catanese)⁴⁹ presenti nell'ex convento dei benedettini: «Adesso che ha parlato, mi sapete ripetere che ha detto?». ⁵⁰ La sorte può essere beffarda, si sa, e il destino ironico. Pesante isteresi del nostro sistema antropologico o normale pigrizia delle élites incaricate di seguire linguisticamente le evoluzioni dei costumi, fatto sta che ci volle esattamente un secolo, dal 1882 (data romanzesca del discorso del Principe di Francalanza) e il 1982 (data della prima attestazione della parola nel benemerito "L'Espresso") perché venisse coniato il termine politichese, il quale potrebbe servirci ad esplicitare la domanda goliardica degli studenti catanesi se accettassimo di tradurre una banale formula francese che in italiano suonerebbe così: «Ha detto proprio tutto e il contrario di tutto». ⁵¹ Comunque, sia la storia di politichese che quella della proposta del patologico politicosi (che non attecchì, però) sembrano invitarci ad accogliere con qualche indulgenza un notissimo dettato (o asserto) della vecchia scolastica: *Nomina sunt consequentia rerum*.

⁴⁹ Nel biennio 1869-1870 c'erano solo centocinquanta iscritti.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 1091.

⁵¹ «La politica è l'arte delle *callidae juncturae*, degli astuti aforismi, il gioco interessato, in cui tutto è possibile, già a livello verbale, perché tutto ammette il suo contrario, in un contesto di rimandi furbeschi. [...] Quando si rivolge ai suoi elettori Consalvo compie un vero capolavoro di intarsio, coniugando parole d'ordine le più diverse in una *medietas* di generico progressismo che tutto ingloba e tutto annulla. Le parole si negano a vicenda e l'effetto che si ottiene è quello di un discorso efficacemente vuoto, in cui le parole simulano il movimento delle intenzioni e delle idee ma in realtà garantiscono l'immobilità e la tautologia di un sistema che gli eventi sfiorano ma non intaccano»; C.A. MADRIGNANI, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle, saggi*, cit., pp. XL-XLI. Un chiaro accenno a quest'arte di imbastire un discorso sull'autocontraddizione in perfetta malafede si ha nella specie di riassunto biografico e di ritratto sintetico che De Roberto volle mettere, a proposito di Consalvo, all'inizio del capitolo II de *L'Imperio*. «Consalvo s'era assuefatto alla finzione; entrato nelle società politiche e nelle amministrazioni municipali aveva fatto strada con questo mezzo, affermando e negando le stesse cose, secondo l'umore dell'uditorio o della maggioranza o di quei pochi che voleva ingratiarsi, bordeggiando continuamente, menando tutti pel naso»; *ivi*, p. 1151. Si veda anche questo passo: «Ed egli diceva bianco dopo aver detto nero»; *ivi*, p. 1177.

Ma la scolastica, idealmente, mirava a far conoscere la verità suprema e non è detto che l'analisi dei discorsi dell'Internazionale Universale Contemporanea dei Consalvi Uniti ottenga lo stesso effetto e, purtroppo, neanche nel nostro brevissimo saggio.

GIORGIO FORNI
Università di Messina

«ALMENO È CERTO CHE ANDRANNO AL PARLAMENTO
SOLO QUELLI CHE SANNO PARLARE...»
MOTIVI ANTIPARLAMENTARI IN CAPUANA E DE ROBERTO

Ha scritto un filosofo del nostro Novecento che la grandezza di Garibaldi consisté anzitutto nella sua capacità quasi magica di «evocatore» di un «mondo di sogni» in grado di rompere la «scorza della normalità consuetudinaria» e di rovesciare il rapporto fra realtà e fantasia, fra leggenda e vita quotidiana:

Garibaldi ha ottenuto questo meraviglioso risultato: di far diventare agli occhi di molti evanescente, aereo, secondario e trascurabile il mondo solido e concreto della realtà pratica; e di far diventare solido, concreto, vero e tangibile un mondo fatto unicamente di idee e di pensiero.

Egli ha raggiunta questa portentosa nuova valutazione dei valori umani: che ciò che noi consideriamo la più evidente e chiara realtà – la nostra attività abituale, il nostro lavoro, i nostri affari, le nostre professioni – diventava un mondo di sogni, che si dissipano, si sciolgono, sfumano, quando apriamo gli occhi ad una verità superiore; e il mondo dei sogni diventa la realtà chiara ed evidente, quella a cui bisogna dedicare la vita.¹

Proprio l'impronta remota della rivoluzione garibaldina sedimenta una sorta di doppio sguardo, un'ottica bifocale e straniante che non pare certo senza rapporto con quel fenomeno letterario che Carlo Alberto Madrignani ha definito «effetto Sicilia», cioè la genesi siciliana del romanzo italiano moderno.² Anzi, già nel 1955 Gaetano Trombatore notava che il verismo del Verga conserva degradata e capovolta la traccia abbagliante del mito risorgimentale:

¹ G. RENZI, *L'Evocatore*, in *Garibaldi*, Firenze, Stab. Civelli 1907, p. 19.

² Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Roma, Quodlibet 2007, pp. 7-25. Ma si veda ora anche A. DI GRADO, *L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, Acireale-Roma, Bonanno 2010, pp. 11-23, 42-43 e *passim*.

de forme superiori e ideali della vita, tra cui anche la patria, gli si mostrarono stranamente rimpicciolite e depauperate; come se, dissipatosi l'incanto che le faceva irrealmente nobili e belle, e smarrita la loro luminosa parvenza, esse si rivelassero ironicamente nella loro essenziale miseria». ³ Si direbbe quasi che sia la leggenda garibaldina rivissuta, come dice il Trombatore, «in una luce equivoca, di scorcio», a dischiudere la possibilità di uno sguardo radente, concreto sulle cose e sul «vero». Nell'epilogo di *Vita dei campi*, il Verga paragona quella galleria di eroismi «piccini» e miserabili «al cosmorama, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele». E nei *Malaroglia* l'ostilità popolare contro gli «italiani» e «Garibaldi che metteva le tasse» coesiste con l'epos unitario e postgaribaldino della battaglia di Lissa, narrata nel IX capitolo da due reduci che agli occhi dei paesani risultano come «quelli che raccontavano la storia d'Orlando e dei paladini di Francia alla Marina di Catania». ⁴

Non v'è dubbio che la mitizzazione di Garibaldi rappresenti un luogo rilevante e controverso della sperimentazione narrativa dal Verga al Pirandello. Così, nel Capuana maturo vi è sia il miracolismo ironico di «San Garibaldi» (*Zi' Gamella* del 1895), sia il tocco live di una leggenda che resta al di sopra delle cose: «Il Generale fece a Cuddu una carezza e passò oltre» (*Gambalesta* del 1903). ⁵ Allo stesso modo, nei *Viceré* del De Roberto ha forte rilievo il garibaldinismo opaco e interessato dei Giulente, ma il Generale passa nel romanzo con un che di aereo e di favoloso, quasi in uno spazio diverso, più elevato: «Garibaldi, dall'alto della cupola di San Nicola, scrutava

³ G. TROMBATORE, *Riflessi letterari del risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento*, Palermo, Manfredi 1962, pp. 17-18.

⁴ Cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Arnoldo Mondadori 1979, p. 221, e G. VERGA, *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Arnoldo Mondadori 1972, pp. 47, 48 e 127-130. Ed è, quest'ultima, una costruzione prospettica replicata dal giovane De Roberto in un racconto d'argomento risorgimentale come *I vecchi*: «tutti restavano in ascolto come dinanzi ai cantastorie della Marina» (F. DE ROBERTO, *Processi verbali*, introduzione di G. Giudice, Palermo, Sellerio 1976, pp. 49-60: 57).

⁵ Sulla mitizzazione di Garibaldi nel Capuana si fa riferimento a G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia 1979, pp. 131-166, e A.M. MORACE, *Garibaldi negli scritti inediti o rari di Luigi Capuana*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», II (1984), pp. 645-662.

spesso la linea dell'orizzonte [...]. Finalmente s'imbarcò con tutti i volontari, non si sapeva dove diretto, se in Grecia o in Albania». ⁶ Né diverso risulta il diagramma tematico ricavabile dal Pirandello, tra l'epifania fiabesca di Garibaldi al centro dell'*Esclusa* («Si era voltato, e aveva veduto Lui, Garibaldi, tutto impolverato, calmo, con le ciglia aggrottate...») e i tanti reduci delle battaglie risorgimentali invecchiati male (Ciunna di *Sole e ombra*, Sciaràmè delle *Medaglie*, don Paranza di *Lontano*, Geremia del *Guardaroba dell'eloquenza*, Mauro Mortara e Roberto Auriti dei *Vecchi e i giovani*). ⁷ Sogno e realtà, favola e disincanto sono del resto per il Pirandello temperature entrambe necessarie alla scrittura umoristica come egli teorizza nel saggio del 1908:

Il popolo crede; in ispecie il popolo meridionale, incolto, appassionato e ancor quasi primitivo, serba anche oggidi tutti quegli elementi d'ingenua meraviglia e di credulità superstiziosa e fanatica, che rendono possibili la nascita e lo sviluppo della leggenda: e se Garibaldi, vestito di fiamma, passa in mezzo ad esso, è investito senz'altro, spontaneamente, dei più antichi attributi leggendari: è creduto invulnerabile, e che abbia nella spada un capello di Santa Rosalia, patrona di Palermo, proprio come Orlando aveva in Durendala un capello della Vergine. E tutti noi, del resto, anche privi della beata ignoranza popolare, non abbiamo forse di Garibaldi, la cui vita fu e volle essere una vera crea-

⁶ F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Arnoldo Mondadori 1984, p. 757. Sulla figura di Garibaldi nei *Viceré* si vedano le valutazioni discordanti di V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961, pp. 156-157; N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981, pp. 101-104; G. GIUDICE, *Introduzione*, in F. DE ROBERTO, *I viceré e altre opere*, a cura di G. Giudice, Torino, UTET 1982, p. 15. Ma che si tratti di una raffigurazione a contrasto tra favola eroica e corruzione civile lo attesta il fatto che Garibaldi non salpava allora da Catania alla volta della Grecia o dell'Albania, ma verso la sconfitta traumatica dell'Aspromonte. Tutto l'episodio di Garibaldi a Catania converge verso questo drammatico fuoco fuori scena incorniciato emblematicamente, per così dire, dalle due ultime «rose» della letteratura italiana (F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 665 e 1083). Su Aspromonte si veda almeno L. RIALI, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, traduzione di D. Scaffeci, Roma-Bari, Laterza 2007, pp. 384-398.

⁷ Cfr. L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Arnoldo Mondadori 1973, vol. I, p. 109; L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Arnoldo Mondadori 1985-1990, vol. I, t. 1, pp. 491-506; vol. I, t. 2, pp. 865-889; vol. I, t. 2, pp. 921-973; vol. III, t. 1, pp. 159-184; L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, pp. 388-398, 511-515 e *passim*.

zione in tutto, fin nel modo di vestirsi, fuori e sopra le conoscenze d'ogni realtà contingente, noi tutti, dico, non abbiamo di Garibaldi un sentimento leggendario, epico [...]»⁸

Ma in questo «sentimento leggendario» entrava anche l'anticorformismo politico di Garibaldi, la sua robusta cultura antiparlamentare, i suoi celebri ingressi alla Camera in camicia rossa e mantello grigio, i suoi veementi proclami come quello del 1874 contro la «corruzione» istituzionale indotta da un governo chiuso e autoritario che «non è un principio, ma un partito». Certo, erano elementi in parte attenuati o rimossi in quella sorta di santificazione ufficiale congiunta di Garibaldi e Vittorio Emanuele promossa dal Crispi dopo il 1882. Ma proprio la manipolazione autoritaria delle memorie risorgimentali finiva per mettere all'ordine del giorno il problema delle forme della politica. E in tal modo ci avviciniamo a una problematica centrale dei *Viceré*.

È stato detto, con ragioni assai convincenti, che l'antiparlamentarismo del De Roberto non ha nulla né del moralismo dei coevi romanzi antiparlamentari (che raffigurano il singolo politico arrivista e corrotto), né dell'estetismo dannunziano del *Piacere* e delle *Verghini delle rocce* (in cui il «grigio diluvio democratico» è rifiutato in blocco), ma prende forma da un realismo analitico che ha dietro l'ampio dibattito «scientifico» sul parlamentarismo: testi come *Sulla teoria dei governi e sul governo parlamentare* di Gaetano Mosca pubblicato a Palermo nel 1884, *La fine del parlamentarismo* di Francesco Saverio Merlino apparso a Napoli nel 1887, o *La république du travail et la réforme parlementaire* di Jean-Baptiste Godin edito nel 1889, in cui figura fra l'altro una critica dell'oratoria tribunitia giacché «elle est devenue l'instrument des oligarchies contre le peuple».⁹ Vero è che i *Viceré* defi-

⁸ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, introduzione di S. Guglielmino, Milano, Arnoldo Mondadori 1986, pp. 72-73.

⁹ Cfr. J.-B. GODIN, *La république du travail et la réforme parlementaire*, Paris, Librairie Guillaumin et C.^{ie} 1889, pp. 146-154. Sull'antiparlamentarismo letterario si tiene conto di A. BRIGANTI, *Il Parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier 1972, e *Rosso e nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, a cura di C.A. Madrignani, Firenze, Vallecchi 1980. Per un quadro del dibattito politico di fine Ottocento, pur con scarsi riferimenti all'antiparlamentarismo socialista e anarchico, si vedano congiuntamente E. CUOMO, *Il sistema parlamentare ed i suoi critici (1870-1900)*, Napoli, Arte Tipografica

niscono il passaggio epocale fra due differenti economie politiche della parola nello spazio: il romanzo si apre con la scena di un funerale fastoso in cui il laconismo delle «iscrizioni» funebri domina sul brusio del pettegolezzo; si chiude con il discorso interminabile di Consalvo sul palco di un «meeting elettorale» con scoppi di esultanza che coprono i brevi motteggi di pochi scettici. Al vecchio potere di una parola concisa, perentoria e, per così dire, ieratica subentra la nuova retorica ridondante e impressiva della propaganda:

Era una novità, questa dei discorsi-programmi. Le elezioni non si potevano più fare alla chetichella, in famiglia, come al tempo del duca d'Oragua: ciascun candidato doveva presentarsi agli elettori, render loro conto delle proprie idee, discutere le questioni del giorno.¹⁰

Ed è una struttura fondamentale del romanzo che non investe solo l'esordio e l'epilogo, ma agisce in profondità ed emerge in snodi narrativi primari, come sul finire della parte prima quando il duca d'Oragua si scopre «incapace di dire due parole di seguito in pubblico, atterrito all'idea di dover parlare dinanzi alla folla», e la sua candidatura sarà sostenuta dall'eloquenza di Benedetto Giulente, mentre poco dopo in casa Uzeda zia Ferdinanda se la prende proprio con i «bardassa sguaiati e ciarloni».¹¹ Né è un caso che le formule doppie della politica trovino coronamento nel grande comizio finale dei *Viceré* in cui il linguaggio non ha più la funzione di articolare la realtà come progetto razionalmente controllato, ma ne annulla i significati in for-

1974; L. MANGONI, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Torino, Einaudi 1985; A.M. BANTI, *Retoriche e idiomi: l'antiparlamentarismo nell'Italia di fine Ottocento*, in «Storica», I (1995), n. 3, pp. 7-41.

¹⁰ F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1075.

¹¹ Ivi, pp. 664 e 670-672. Andrà notata la dimensione propriamente socio-stilistica con cui il De Roberto descrive il rovesciamento fra brevità e ridondanza: al principio ha valore sociale la «massima semplicità» e «concisione» di scrittura perché «lo stile epigrafico tiene al sommo grado del nobile e del sostenuto», e al mondo aristocratico si addice lo «stile [...] d'una suprema eleganza, d'una straordinaria magnificenza» (ivi, pp. 434, 436 e 513); nella nuova civiltà democratica l'ampia eloquenza politica di Consalvo sovrasta invece qualche sommo «epigramma» (ivi, p. 995) dando spettacolo di sé diffusamente in una forma che, secondo i vecchi parametri nobiliari, risulta disonorevole e plebea: «in pubblico come un cavadenti», «come un ciarlatano per vendere la sua pomata» (ivi, pp. 1097 e 1091).

mule indefinite e contraddittorie, in frasi che ritornano su sé stesse senza coordinarsi, in cumuli incoerenti di usurati luoghi comuni: «le audacie della gioventù accoppiate al senno della vecchiaia»; «la monarchia democratica di Casa Savoia spiega e legittima i sentimenti democraticamente monarchici degli Italiani»; «Amministrazione della giustizia... Giustizia nell'amministrazione. Discentrare accentrando, accentrare discentrando...».¹² Quel che il romanzo mette in gioco non è solo il trasformismo di un'aristocrazia caparbiamente legata al potere, ma piuttosto una nuova economia del potere della parola, un ottundimento dei significati per saturazione, un proliferare manipolatorio del discorso al di sopra dei *tic* espressivi e dei capricci verbali di tanti personaggi sempre assoggettati dai «padroni del linguaggio».¹³ Né sorprende che, al polo opposto, le figure del silenzio dischiudano spazi carichi di tensione storico-sociale: non solo il silenzio ostile degli operai nell'*Imperio*, ma anche quello duro e inquisitorio di zia Ferdinanda «con la faccia contro il muro» nella scena finale dei *Viceré*, dove il laconismo

¹² Ivi, pp. 1086 e 1089. È un procedere oratorio per «antipoforo», insieme «affermando e negando le stesse cose» (ivi, pp. 1131 e 1151), che si ritroverà anche nel Consalvo parlamentare dell'*Imperio*: da una ripresa del comizio dei *Viceré* come «pace con rispetto, libertà con ordine» (ivi, pp. 1121 e 1085) a formule oppositive quali «elasticità dei bilanci, sincerità delle cifre», «combinazioni e scombinazioni», «conservare progredendo, [...] progredire conservando», fino all'ampio sviluppo retorico per contro-obiezioni nella conferenza antisocialista del VII capitolo (ivi, pp. 1121, 1168, 1264 e *passim*). Sul divario stilistico fra i due discorsi politici di Consalvo si sofferma invece C.A. MADRIGNANI, *Lif fetto Sicilia*, cit., pp. 89-101. Per l'antitesi in forma chiasmica va inoltre richiamata una pagina del Carducci dal discorso *Per la morte di Giuseppe Garibaldi*: «Avanti la Destra, anarchica e socialista per raggiuntare il potere! Avanti la Sinistra, conservatrice e sbirra per ritenerlo!...» (G. CARDUCCI, *Opere*, I, *Discorsi letterari e storici*, Bologna, Zanichelli 1913, p. 333). Del resto, la celebre commemorazione carducciana era ben presente al De Roberto del finale dei *Viceré* se «Quella bionda testa con la chioma di leone e il fulgore d'arcangelo» (G. CARDUCCI, *Opere*, cit., I, p. 328) può ritrovarsi in «Allora io vidi quel biondo Arcangelo della libertà [...] dove la forza leonina s'accoppiava alla gentilezza soave...» (F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1083), e una formula quale «cavaliere del genere umano» (G. CARDUCCI, *Opere*, cit., I, p. 332) ritorna in «Il Cavaliere dell'umanità» (F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1083).

¹³ M. CANTILMO, *Silenzi d'autore: mito e modi dell'impersonalità narrativa nei "Viceré" di Federico De Roberto*, in «Strumenti critici», XI (1996), n. 82, pp. 449-477: 464-467.

autoritario d'*ancien régime* cede infine, nell'immagine della vecchia zia «soggiogata dall'eloquenza del nipote», al nuovo Mugnòs dell'età democratica e pubblicitaria.¹⁴ A Ugo Ojetti che gli rimproverava l'assenza nel romanzo di una tesi o di una «fede», il De Roberto rispondeva nell'ottobre del 1894:

Nonostante il mio diletantismo, io ammiro sopra tanti altri capolavori, l'*Educazione sentimentale*, perché in questo libro non c'è nessuna "Idea centrale". Bada: non c'è in apparenza; non c'è un'idea *voluta*: c'è in fondo, come c'è in tutti i libri, compresi i *Malavoglia*, compresi i *Viceré*...¹⁵

Ed è in fondo il sogno flaubertiano, insieme disimpegnato e politicamente polemico, di un «divre sur rien», centrato solo sul linguaggio, tenuto insieme «par la force interne de son style», in cui «de sujet serait presque invisible». Non un'idea «voluta» e visibile, ma una diagnosi affidata solo allo stile, alla capacità di riprodurre nel «fondo», per così dire, il regime linguistico della modernità.

Negli anni in cui, fra il 1891 e il 1893, il De Roberto componeva il suo «romanzo critico e satirico di costume» – sono gli anni dello scandalo della Banca Romana e della rapida diffusione dei fasci dei lavoratori, – anche Luigi Capuana si misurava con il tema del parlamentarismo in un romanzo, come dirà poi nel 1906, «non soltanto *fiabesco* ma anche satirico», abbozzato fin dal 1892 e pubblicato infine nel 1905: *Re Bracalone*. Anch'esso si apre con un funerale solenne e si conclude nella *bagarre* clownesca di una insolubile «crisi» parlamentare. Anche il Capuana, lettore entusiasta dei *Viceré* («Quel Consalvo [...] è una meraviglia addirittura!»),¹⁶ mette in scena le ipocrisie e gli inganni della retorica politica: così i vari capi parlamentari sono «sapientissimi nel saper trovare giri di frasi da lasciar dubbie le persone se essi avessero voluto biasimare, o lodare, o giustificare, o attenuare». Da una parte vi è l'arte governativa di «dusingare colpevoli aspirazioni» solo per «mantenersi al potere», oppure l'uso socialista di sobillare «operai»

¹⁴ F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 1274, 1292-1293, 1298 e 1097-1103.

¹⁵ Luigi Capuana e le carte messaggere, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, C.U.E.C.M. 1996, I, pp. 286-287 nota 4.

¹⁶ Cfr. la lettera del Capuana al De Roberto del 3 ottobre 1894 edita in *Capuana e De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1987, p. 348.

e «contadini» con la «parolaia perversa propaganda» solo per affermazione personale; dall'altra, vi è re Bracalone «mezzo barbaro», un re arcaico in pieno XX secolo, imperioso, abituato a «parlar chiaro», con «schietto linguaggio», «brutalità di parole», e anzi a cui è nota «la lingua primitiva, la lingua sacra dei Maghi». Sicché, nel suo discorso al Parlamento, re Bracalone configura una sorta di anti-Consalvo: non il vittorioso travestimento egualitario e socialisteggiante dell'ultimo discendente dei Viceré, ma un riformismo autoritario e militarista che fallisce proprio perché pretende di «dir pane al pane e vino al vino», di far discorsi politici «schietti» e «sinceri». ¹⁷ Alla fine re Bracalone, anziché prender parola dinanzi al popolo, ripeterà lo stesso gesto estremo di disprezzo espunto dalla prima edizione di *Giacinta*:

[...] e affacciatosi alla ringhiera di marmo sputò tre volte addosso alla folla che non s'accorse dell'insulto. ¹⁸

[...] pria di levarsi dalla finestra sputò e risputò sprezzosamente sulla città addormentata. Intendeva in quel modo ributtar in viso alla società la sua schifosa morale. Infatti si fermò un istante come per accertarsi se la città si fosse accorta di quegli sputi [...]. ¹⁹

Sulla fiaba politica del Capuana, l'unico contributo critico di rilievo si direbbe un appunto di Antonio Gramsci in margine a un articolo di Luigi Tonelli, *Il carattere e l'opera di Luigi Capuana*, apparso nel 1928 sulla «Nuova Antologia»: «Il Tonelli è sciocco», annota il Gramsci, «ma il Capuana non scherza anche lui col suo frasario da giornaleto crispino di provincia: bisognerebbe poi vedere cosa valeva allora la sua ideologia del "C'era una volta", che esaltava un paternalismo anacronistico e tutt'altro che nazionale, nell'Italia di allora». Va detto subito che questo giudizio si fondava soltanto sul

¹⁷ Cfr. L. CAPUANA, *Re Bracalone. Romanzo fiabesco*, Seconda edizione con 18 illustrazioni di C. Chiostri, Firenze, R. Bemporad & Figlio 1922, pp. 200-204, 256, 208, 251, 207-210, 203 e *passim*.

¹⁸ Ivi, p. 246.

¹⁹ Cfr. M. DURANTE, *Proposte e varianti d'editore. A proposito di alcuni luoghi dell'autografo minico di "Giacinta"*, in «Annali della Fondazione Verga», XV (1998), pp. 7-19: 17.

discorso «crispino» di re Bracalone in Parlamento e sul breve riassunto dell'opera offerto dal Tonelli («il secolo XX è creato, per forza d'incanto, nello spazio di brevi giorni, nei tempi di *C'era una volta*, e, dopo averne fatta la più amara esperienza, il Re lo distrugge, preferendo ritornare ai costumi primitivi»). ²⁰ Tuttavia, l'identificazione immediata fra personaggio e autore, fra le gesta di Bracalone e la prospettiva del Capuana, non si addice appieno a uno scrittore che restò sempre fedele alla «formola dell'arte impersonale», secondo cui, come si legge negli *Ismi contemporanei*, «il romanziere non deve avere nessuna morale, nessuna religione, nessuna politica sua particolare, ma penetrarle e intenderle tutte, spassionatamente, almeno per quanto è possibile». ²¹ Certo, la clausola del «per quanto è possibile» lasciava un margine a quel «sentimento atavico e istintivo», per citare ancora il Gramsci, di «folle paura del contadino e delle sue violenze distruggitrici» che contraddistingue storicamente il «borghese rurale» siciliano. Né si può sottrarre l'epilogo del *Re Bracalone* a una dimensione di nazionalismo risentito e reazionario. Resta però il fatto che per il Capuana «la politica è fatale all'arte» e anzi, in quanto distoglie dal rappresentare, ogni tesi politica in letteratura «è deleteria». ²² Occorre forse guardare più a fondo.

Va osservato anzitutto che la stesura del *Re Bracalone* si protrae per un quindicennio denso di rivolgimenti politici con un percorso verosimilmente meno univoco e lineare di quanto si possa ritenere a prima vista. Proviamo allora a considerare alcuni capisaldi della cronologia compositiva. Nel prendere accordi con il Bemporad per l'edizione del *Raccontafiabe*, il 16 novembre 1892 il Capuana annunciava il progetto nuovo di un «romanzo fiabesco» da «consegnare [...] in agosto 1893»:

²⁰ Cfr. A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti 1975, p. 175, e L. TONELLI, *Il carattere e l'opera di Luigi Capuana*, in «Nuova Antologia», LXIII (1928), 1 maggio, p. 17.

²¹ L. CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei. Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri 1973, p. 49.

²² Cfr. A. GRAMSCI, *La questione meridionale*, a cura di E. De Felice e V. Parlato, Roma, Editori Riuniti 1972, pp. 131-160: 151, e L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899, pp. 230 e 40. Sull'ideologia conservatrice e nazionalista del Capuana va tenuto conto di D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1989, pp. 33-64.

Quando scrivevo le fiabe, ne misi da parte una²³ il cui soggetto mi sembrò potesse prestarsi a uno sviluppo più esteso di quello d'una fiaba ordinaria, da riuscire piuttosto un romanzo fiabesco divertente e nello stesso tempo con sotto un intendimento educativo. Mi è tornato in mente ora, e avrebbe titolo: *Le meravigliose gesta di Re Bracalone*. Col velame della finzione, intenderebbe far comprendere ai fanciulli che la forza materiale è inferiore alla forza morale e intellettuale. Pieno di strane fantasie e avventure, e di moltissimo buonumore, questo volume avrebbe su le fiabe l'incontestabile superiorità dell'interesse continuato fino all'ultimo rigo, e di un contenuto morale più elevato.²³

Cinque anni dopo, annunciando il 26 agosto 1897 a Corrado Guzzanti le proprie opere «in corso di stampa», il Capuana menzionava fra l'altro il romanzo fiabesco: «Prima della fine dell'anno dovrò aver consegnato *Le meravigliose gesta di Re Bracalone* all'Editore di *Schiaccianoci*, cioè il Bemporad.²⁵ Del resto, sia gli *Ismi contemporanei* che *L'isola del sole*, apparsi entrambi nel 1898, recano prima del frontespizio un elenco di volumi «di prossima pubblicazione», fra cui compare «*Le meravigliose gesta di Re Bracalone*, romanzo fiabesco». Eppure, scrivendo a Piero Barbera il 27 gennaio 1904, il Capuana ricordava l'impegno ancora non assolto con il Bemporad: «Io devo dargli un libro, un romanzo fiabesco: *Le meravigliose avventure di Re Bracalone*, non l'ho ancora terminato, ed egli mi ha detto che è pronto a stracciare il contratto...».²⁶ Che il Capuana abbia continuato a rimaneggiare il testo

²³ Si tratta forse di quella «fiaba complementare pel volume di fiabe che sarà stampato a Firenze [*Il Raccontafiabe*]» menzionata dal Capuana già il 10 febbraio 1892 in una lettera a Gaetano Miranda (cfr. *Luigi Capuana e le carte messaggere*, cit., I, pp. 247 e 267).

²⁴ *Luigi Capuana e le carte messaggere*, cit., II, pp. 754-755. Non va trascurata l'ipotesi che la forma «*Bracano*» rettificata dalla Zappulla Muscarà in «*Bracalone*» possa corrispondere a un'oscillazione d'autore o a un titolo primitivo anziché a una svista di penna. Per la data di consegna prospettata al Bemporad, *ibidem*: «Potrei consegnare il romanzo fiabesco in agosto 1893»; «Il romanzo fiabesco si presterebbe a una varietà e ricchezza di disegni, da poter riuscire un volume strenna elegantissimo pel Natale del 1893».

²⁵ G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Roma, Bulzoni 1979, pp. 82-83.

²⁶ A. ORSINI, *Letture inédites de Luigi Capuana*, in «Revue des études italiennes», XII (1966), n. 2, pp. 111-135: 134. La lettera è trascritta con minime discrepanze di lettura anche da G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, cit., p. 49: «devo fargli un libro» e «mi ha scritto che».

si evince peraltro anche da elementi interni, come la battuta di re Bracalone «Vengo verso la vita» che volge in caricatura il celebre «Vado verso la vita» con cui D'Annunzio passava fra le file della Sinistra il 24 marzo 1900.²⁷ Consegnato nel gennaio del 1905,²⁸ solo alla fine di quell'anno, mentre il 24 dicembre alcune pagine del libro uscivano in anteprima sul «Marzocco»,²⁹ *Re Bracalone* appariva in libreria nella collana illustrata della «Biblioteca Bemporad per i ragazzi». Certo è che il Capuana non era soddisfatto di quella collocazione editoriale minore. Così scriveva a Edouard Rod già il 29 gennaio 1905:

Non vi tragga in inganno il sottotitolo di fiabesco. Il romanzo non è cosa da fanciulli. Mi son servito degli elementi ordinari delle fiabe unicamente per far meglio risaltare il concetto satirico e un po' pessimistico che lo informa.³⁰

Anche in una lettera all'Ojetti del 20 giugno 1905 il Capuana ribadiva la serietà satirica dell'intero «romanzo fiabesco»:

Ho consegnato all'editore Bemporad il romanzo fiabesco *Re Bracalone* che sarà pubblicato in ottobre. È lavoro un po' ironico, un po' satirico, fatto con amore e con coscienza... Mah! *Habent sua fata libelli!* Speriamo che *Re Bracalone* nasca sotto buona luna.³¹

Ma proprio l'uso degli «elementi ordinari delle fiabe unicamente per far meglio risaltare il concetto satirico» era una strategia compositiva disapprovata e anzi incompresa dal primo, autorevole censore del *Re Bracalone*, Giuseppe Lipparini:

Luigi Capuana ha intitolato «romanzo fiabesco» questo suo novissimo libro (Firenze, Bemporad). Infatti esso ha insieme della fiaba e del romanzo: e se la fiaba è pretesto al romanzo, il romanzo non è altro che

²⁷ L. CAPUANA, *Re Bracalone*, cit., p. 221.

²⁸ Sull'invio al Bemporad degli ultimi capitoli si veda *Luigi Capuana e le carte messaggere*, cit., II, pp. 761-762.

²⁹ Si veda al riguardo la lettera del Capuana ad Adolfo Orvieto del 13 dicembre 1905, *ivi*, I, pp. 365-366.

³⁰ JEAN-JACQUES MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, Genève, Droz 1980, p. 175.

³¹ *Luigi Capuana e le carte messaggere*, cit., I, pp. 301-302.

una satira garbata ma pungente della nostra società. Ecco: a me pare che il nostro autore abbia troppo concesso alla fiaba e troppo poco al romanzo. Due parti del libro ci narrano come e per quali prove re Bracalone giunga a possedere la magia e a trasportare il suo popolo nel ventesimo secolo: e a pena la terza, la quale è poi la più breve di tutte, è data alla satira di quella illusione nostra e del re. Io avrei abbreviata la fiaba e allungato il romanzo: e, secondo il mio parere, l'opera d'arte avrebbe acquistato valore.³²

Quasi in risposta alla recensione di dieci giorni prima, scrivendo il 21 marzo 1906 a Giovanni Alfredo Cesareo, il Capuana insisteva ancora sulla compresenza di fiaba e satira:

In quanto al mio *Re Bracalone*, mi avvedo che ho avuto torto di chiamarlo soltanto: *romanzo fiabesco*. Avrei dovuto aggiungere *e satirico*.³³

Ed è affermazione ripetuta anche in una lettera ad Alberto Lumbroso dell'8 aprile 1906:

Non badi alla copertina e all'edizione; sono una piccola infamia editoriale di cui non ho colpa. Il romanzo avrebbe dovuto essere qualificato non soltanto *fiabesco* ma anche satirico.³⁴

Analoga è la dedica al De Roberto:

A Federico De Roberto affettuosamente Luigi Capuana augurandosi che la indecente copertina non gli impedisca di leggere il libro.³⁵

Va detto d'altro canto che, dopo l'*Ubu roi* di Alfred Jarry e *Le roi fou* di Gustave Kahn del 1896, *Les aventures du roi Pausole* di Pierre Louÿs del 1901, *Le Roi Tobol* di André Beaunier e il *Roi Bombance* di

³² G. LIPPARINI, *Romanzi e novelle*, in «Il Marzocco», XI (1906), n. 10, 11 marzo, p. 2.

³³ Luigi Capuana a G.A. Cesareo (1882-1914). *Carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca nazionale di Palermo*, a cura di L. Sportelli, [Palermo], Tipografia Valguarnera 1950, pp. 56-57.

³⁴ A. BARBINA, *Due ipotesi di lavoro del Capuana (lettere inedite ad Alberto Lumbroso)*, in «Critica letteraria», VI (1978), n. 2, pp. 285-297: 292. Il passo è riportato anche in *Luigi Capuana e le carte messaggere*, cit., I, p. 302 nota 2.

³⁵ *Ibidem*.

Filippo Tommaso Marinetti del 1905,³⁶ la satira politica in chiave fiabesca rappresentava ormai un esito alto della cultura postsimbolista e dava ragione all'esperimento anomalo intrapreso anni prima dal Capuana che, ancora nel 1911, rivendicava con il giovane Emilio Cecchi una sorta di primato:

ho cercato d'introdurre poesia e satira sociale in *Re Bracalone*, romanzo fiabesco, con ardimento, mi sembra, nuovo in Italia.³⁷

Insomma, anche solo sulla base di questi dati esterni si profila un'officina compositiva sperimentale e accidentata con esito in parte insoddisfacente, costretta per esigenze di mercato entro il formato improprio del libro per ragazzi.

Certo, *Re Bracalone* risulta composto con materiali ideologici reazionari, ma il problema che intende svolgere in chiave di favola satirica si colloca su un piano più storico che politico o filosofico: non vuol essere né un libro di propaganda, né un *conte philosophique*, ma una diagnosi dell'Italia postrisorgimentale. Consideriamo allora i tratti singolari del protagonista: è un re dei «bei tempi del *C'era una volta...*»; compie un rito di affiliazione a una magica «congrega» segreta; veste in modo eccentrico, sempre con una «grossolana casacca stretta ai fianchi» e «darghe brache della stessa stoffa», simbolo di «dibertà», che destano scalpore al suo ingresso in Parlamento;³⁸ per creare il «Secolo XX», si fa «diberatore» della fata Sirio contro l'op-

³⁶ Questi ultimi due testi, del resto, venivano subito correlati al *Re Bracalone* da M. MURET, *Notes de littérature étrangère*, in «Journal des débats», CXVIII (1906), n. 134, 15 maggio, p. 3. Sul microgenere della farsa politica simbolista si veda G. FORNI, *Propaganda politica e farsa simbolista: per una genesi europea del Futurismo*, in «Poetiche», II (2001), n. 1, pp. 95-110.

³⁷ *Luigi Capuana e le carte messaggere*, cit., II, p. 495.

³⁸ Cfr. L. CAPUANA, *Re Bracalone*, cit., pp. 88, 124, 198, 206-207. Sul primo celebre ingresso di Garibaldi in Parlamento si veda L. RIALI, *Garibaldi*, cit., pp. 381-383. Per la «stranezza del vestito» basti citare il Capuana stesso in una nota commemorativa del 1907: «Chi non ha assistito da attore o da spettatore al nostro risorgimento nazionale non potrà mai farsi un'adeguata idea dell'impressione fascinatrice che produceva su i suoi contemporanei Giuseppe Garibaldi. Tutto c'era in lui: la bellezza della figura e della voce, la stranezza del vestito, la vita procellosa, avventurosa, il sentimento patriottico» (L. CAPUANA, *Una leggenda garibaldina*, in *Garibaldi*, cit., p. 31).

pressione sanguinaria dell'Orco Buio che divora la povera gente;³⁹ si attiene sempre al «parlar chiaro», al linguaggio «schietto» e «sincero»;⁴⁰ possiede una «verga magica» che lo rende invulnerabile e con la quale fulmina l'Orco; sogna infine una «rinnovazione» all'insegna del «progresso» e della «civiltà» in cui non vi siano più né «schiavi» né «privilegiati». Proprio il dettaglio della «verga magica» ci riporta al poemetto giovanile *Garibaldi* ove l'angelo caduto Elim dice al giovane eroe: «Or tieni questa/breve correggia, al braccio tuo l'annoda/né un solo istante abbandonarla: il cielo/a grandi eventi il braccio tuo destina./Quando il periglio stenderà le orrende/mani e ti chiuderà cerchio di foco/e mieterà la strage a te d'intorno,/stringila pien di fede,... le mortali/schegge ti lambiranno senza offesa».⁴¹ Negli ultimi anni, ricordando il suo «primo passo» di scrittore, il Capuana attestava l'origine orale della leggenda:

La storiella di questa portentosa correggia io l'avevo udita raccontare da un prete siciliano dopo la battaglia di Milazzo: il prete mi aveva assicurato di averla veduta coi suoi occhi al braccio di Garibaldi, e non dubitava della realtà del mirabile valore di quell'amuleto.⁴²

Ma le metafore di magia sono un luogo comune della pubblicistica su Garibaldi in Sicilia: «la sua spada è una bacchetta magica...».⁴³

³⁹ L. CAPUANA, *Re Bracalone*, cit., pp. 95-102. Significativamente proprio questo è l'episodio, a metà tra «fiabesco» e «satirico», che verrà anticipato in rivista: *Da "Re Bracalone"*, in «Il Marzocco», X (1905), n. 52, 24 dicembre, p. 2.

⁴⁰ L. CAPUANA, *Re Bracalone*, cit., pp. 200, 203, 208 e *passim*. Nei suoi scritti e discorsi spesso Garibaldi fa valere una retorica intransigente della verità: il «parlar chiaro» avverso a ogni «intrigo» e «calunnia», il «diritto di dire il vero sempre, dirlo del pari ai potenti ed al popolo», il «dire il vero a qualunque costo, e professarlo», la «verità anzitutto, amico mio, e chiamiamo ogni cosa col suo nome».

⁴¹ Cfr. L. CAPUANA, *Re Bracalone*, cit., pp. 88, 95, 101, 189, 119, e *Id.*, *Semiritmi*, a cura di E. Ghidetti, Napoli, Guida, 1972, pp. 149-150.

⁴² *Il primo passo. Note autobiografiche*, raccolte per cura di E. Martini e G. Biagi, Firenze, Sansoni [1922], pp. 45-51: 50.

⁴³ Più che una rassegna di esempi dimostrativi basti qui la testimonianza di un aristocratico siciliano come A. MAUCERI, *Sulla questione romana. Pensieri d'un provinciale dopo i fatti di Mentana*, Firenze, Giuseppe Pellati 1868, p. 40: «Garibaldi [...] è divenuto un soggetto da leggenda. Il popolo dell'Italia meridionale per spiegarlo alla sua fantasia si è fatto nuovamente superstizioso. Vi fu chi lo disse figlio d'una monaca e del diavolo. Al Volturno fu creduto invul-

È andrà notato che, nel centenario garibaldino del 1907, il Capuana parlava appunto di un frustino anziché di una semplice «correggia»: «Aveva, infilato al braccio, una specie di scudiscio formato con striscettine di pelle, il suo talismano – assicurava il prete. Finché lo portava al braccio non poteva essere ferito».⁴⁴ D'altronde, anche le «orrende mani» del pericolo e il «cerchio di foco» delle battaglie si direbbe passino dalla giovanile leggenda patriottica al buffo duello fra re Bracalone e l'Orco oscurantista che imprigiona il sogno di progresso: il mostro ha «manacce», «orride fila di acute zanne», e cade infine «quasi carbonizzato» per il «fulmine» sprigionato dalla «verga magica».⁴⁵ Tuttavia, nell'istituire questi rapporti fra due «liberatori», occorre però sottolineare che Bracalone non è solo figura di Garibaldi, ma piuttosto un «reale liberatore», quella sintesi di Garibaldi e Vittorio Emanuele della propaganda crispina che il De Roberto parodiava nella serie dei ritratti esposti per il comizio di Consalvo: «la famiglia sabauda e la garibaldina, la monarchia e la repubblica, la Destra e la Sinistra».⁴⁶ Né sorprende allora che re Bra-

nerabile, incantatore a Palermo, mago a Sant'Elmo». Del resto, nel 1882 la leggenda di Garibaldi era stata riproposta in chiave fiabesca dalla singolare celebrazione funebre di G. CARDUCCI, *Opere*, cit., I, pp. 325-341, ad esempio 337-338: «Con mille de' suoi s'imbarcò su due navi fatate, e conquistò in venti giorni l'isola del fuoco, e vinse in due mesi il reame de' Polifemi mangiatori di popoli». Né va taciuto che al discorso carducciano s'ispirava l'articolo redazionale obituaria pubblicato sul «Fanfulla della Domenica» dell'11 giugno 1882, da attribuire senza dubbio al Capuana secondo A.M. MORACE, *Garibaldi negli scritti inediti o rari di Luigi Capuana*, cit., pp. 651-652. Non solo infatti «Quella bionda testa leonina» (*Giuseppe Garibaldi*, in «Fanfulla della Domenica», IV (1882), n. 24, 11 giugno, p. 1) ricalca «Quella bionda testa con la chioma di leone» (G. CARDUCCI, *Opere*, cit., I, p. 328) in analogo contrasto patetico con il volto «cereo» della morte, ma al centro della breve commemorazione anonima vi è il «fascino poetico della leggenda», la «grandiosità di un'antica epopea»: «L'immaginazione popolare gli aveva circondato il capo dell'aureola divina della leggenda. I suoi vecchi eroi erano stati oscurati dagli splendori di questa figura fatata, taumaturga, che passava incolume, traverso il fuoco di cento battaglie e non conosceva altro che la vittoria» (*Giuseppe Garibaldi*, cit., p. 1).

⁴⁴ L. CAPUANA, *Una leggenda garibaldina*, in *Garibaldi*, cit., pp. 31-32.

⁴⁵ L. CAPUANA, *Re Bracalone*, cit., pp. 99-101.

⁴⁶ E DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1078. All'opposto, il garibaldinismo ironico di *Zi' Gamella* (1895) sembra avvalorare la linea ideologica della propaganda crispina nel rovescio di una caricatura «paesana»: «Per lui

calone in Parlamento faccia uso di un «frasario da giornalino di provincia». In gioco è proprio la linea modernizzatrice del riformismo autoritario del Crispi.

Verosimilmente, da principio il Capuana si era proposto di scrivere una sorta di farsa *potache* piena di «strane fantasie» e «moltissimo buonumore», simile a quel Quarantotto giocoso dell'infanzia rievocato nel 1893 sulla «Gazzetta letteraria»:

Re Bomba, seduto in cima a quel trono, a ogni richiesta degli ambasciatori rispondeva un no nasale, che il popolo poco distante – cioè noi – accoglieva con urli e fischiate. Gli ambasciatori andavano e venivano inutilmente; Re Bomba, più duro che mai, all'ultimo ne ordinò l'arresto e la fucilazione. Era stato convenuto così; ma era stato anche convenuto – e questo lui non lo sapeva – che il popolo sarebbe insorto e lo avrebbe buttato giù dal trono. Il trono era pochissimo solido; bastò un urto perché re e seggiole capitombolassero con fracasso; e mentre Re Bomba si tastava tutto, piagnucolando, noi ci vendicavamo del rifiuto della Costituzione buttandogli addosso manate di terra, bucce, sassi, dandogli pugni e spintoni, finché non gli parve più prudente darsela a gambe.⁴⁷

È una teatralizzazione fanciullesca degli eventi politici che anche il De Roberto raffigura nei *Viceré* allorché immagina che nel maggio del 1860 i «ragazzi liberali» del noviziato benedettino formino «anch'essi la loro squadra, a similitudine di quelle accampate fuori città».⁴⁸ Certo è però che, ben oltre il «buonumore» prospettato nel '92, il progetto originario del *Re Bracalone* non poteva non misurarsi con gli

però il vero re non era Vittorio Emanuele, ma Garibaldi, anzi San Garibaldi come egli lo chiamava, scoprendosi il capo quando gli capitava di nominarlo» (L. CAPUANA, *Nuove "paesane"*, Torino, Roux Frassati e C. 1898, p. 171). Sul «crispismo» del Capuana non si può non chiamare in causa A.M. MORACE, *L'apoteosi crispina di Capuana*, in *Capuana Verista*, Atti dell'incontro di studio, Catania, 29-30 ottobre 1982, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1984, pp. 265-310.

⁴⁷ L. CAPUANA, *Ricordi d'infanzia e di giovinezza*, nell'edizione originale del 1893, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Catania, Giannotta 1979, p. 31.

⁴⁸ F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 657-658. Per il rapporto fra Risorgimento e mondo fiabesco dell'infanzia si veda anche la prima esperienza scolastica di Federico Ranaldi nell'*Imperio* (ivi, pp. 1183-1184: «Ed ecco un bel giorno il buon Re fare una bella pensata: quella di liberare, riunire, resuscitare tutta l'Italia!»).

eventi traumatici di fine Ottocento: lo stato d'assedio e la repressione violenta dei Fasci e delle agitazioni contadine, la sconfitta di Adua, l'inasprirsi del conflitto sociale fino al regicidio compiuto dall'anarchico Gaetano Bresci nel 1900. Così, alle volute ironiche del «fiabesco» doveva sovrapporsi man mano un più acceso, irrisolto tono «satirico».

Nel romanzo re Bracalone porta a compimento il suo programma di «rinnoiazione» fondandolo, precisa Capuana, su un «anacronismo»: attuare «anticipatamente», per forza di «magia», le «grandi trasformazioni» che si compiranno soltanto «nel più lontano avvenire», cioè creare «artificialmente» il «Secolo XX» in un tempo ancora rude e primitivo. Ed è l'allegoria fiabesca di un'Italia che viene *fatta* prima che esista realmente: re Bracalone persegue «l'idea di *ri-fare*, per mezzo della magia, il suo popolo, anticipando di tanti secoli l'avvenire». Come la liberazione della fata Sirio, così anche la «magia» dell'impresa garibaldina ha prodotto una forma nuova che va però riempita di sostanza, di una «nuova vita», «inizio» del futuro e insieme «continuazione» del passato: «tutto era pronto perché la nuova vita funzionasse sin dal primo istante quasi fosse una continuazione e non un inizio prodotto da miracoloso potere». Ed è qualcosa di simile, pur in chiave diversa e rovesciata, al problema posto dal motto del duca d'Oragua «Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri...»: come fare in modo che a perpetuarsi siano i valori e non i vizi del passato? Ma proprio questa aporia fra «continuazione» e «inizio», fra il mondo di ieri e l'irrompere del futuro genera nella fiaba aspettative, inquietudini, illusioni, forme vuote: «sdegno del presente», «insolita impazienza di spirito», «desideri che sembravano strani, inesplicabili per la loro indeterminatezza», «fantasticaggine di cose vaghe, lontane, impossibili, come di chi sognasse ad occhi aperti», «vaghe fantasticaggini». D'altronde, nei *Viceré* anche il De Roberto nota che l'insurrezione siciliana del '60 aveva generato la «continua aspettativa di non si sapeva cosa» e narra poi come il duca d'Oragua fosse riuscito a mettere a profitto le «speranze suscitate dalla mutazione politica».⁴⁹ Per il Capuana, proprio la volontà generosa di «anticipare» i tempi rendeva la modernità italiana una costruzione fragile e discorde. Se, per rifarsi nuovamente al Gramsci, gli «intellettuali della tendenza verista» si erano riproposti di «dare

⁴⁹ Cfr. L. CAPUANA, *Re Bracalone*, cit., pp. 193, 111, 33, 164, 182, 175, 177, e F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 864 e 657.

gli elementi da cui appariva che l'Italia reale non era ancora unificata»,⁵⁰ anche il *Re Bracalone* persegue in fondo il tentativo di rappresentare le ragioni di un «avvenire» insieme anticipato e già in crisi, innanzi tempo e subito evanescente e illusorio. Ed è questo il punto di vista conclusivo di re Bracalone: «Cominciava a capire ch'egli aveva sfrenato forze latenti mettendole in azione prima del tempo». Con il «prodigio» magico di una «rinnovazione» improvvisa e radicale si era persa la possibilità di una «lenta e naturale evoluzione», «a grado a grado»:

Si accorgeva anche che i suoi sudditi, trasformati quasi violentemente in uomini del lontanissimo Secolo XX, dovevano soffrire di quella specie di costrizione, ed esserne agitati, come forse non sarebbe accaduto ai futuri cittadini del Secolo XX, arrivando a grado a grado in quello stato di civiltà.⁵¹

Che il tema della modernizzazione prematura, fallimentare o punita sia elemento centrale, lo dimostra anche il fatto che esso passa dall'officina del *Re Bracalone* ad altri testi del Capuana: e basti qui ricordare certe novelle del *Decameroncino* come *Il giornale mobile*, *Creazione* o *L'eròsmetro*. Occorre allora distinguere nel *Re Bracalone* tre livelli di «satira sociale» disposti secondo gradi diversi di evidenza: in piena luce vi sono gli ingannevoli «giri di frasi» e le ipocrite «farse ufficiali» dei politici repubblicani, socialisti e conservatori, sconcertati e confusi dai modi «schietti» del re; in secondo piano, la raffigurazione satirica investe le illusioni vane o faziose di operai, agitatori, scienziati positivisti; da ultimo, in modo meno palese, vi è il fallimento del progetto «magico» del re che, disgustato dalla «politica» – «il più falso e il più equivoco dei mestieri» – e preso da «nostalgia del passato», ripristina infine i «beati tempi del *C'era una volta*». In altri termini, vi è una sorta di equidistanza a raggio variabile da ogni possibile prospettiva politica: la «brutalità di parole» al potere smaschera le menzogne e i raggiri del discorso parlamentare («repubblicani, socialisti, conservatori [...] si equivalevano tutti»); il dubbio al potere critica le utopie unilaterali e interessate della propaganda progressista o rivoluzionaria; ma pure l'autoritarismo «sincero» di

⁵⁰ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 31.

⁵¹ Cfr. L. CAPUANA, *Re Bracalone*, cit., pp. 234, 259, 239.

Re Bracalone resta una forma infantile e dispotica in quanto egli ha trattato il suo popolo come «un giocattolo enorme». Ed è, come si vede, una struttura irrisolta e contraddittoria perché la critica satirica poggia su un fondamento (il «parlar chiaro» di un re arcaico dinanzi alla crisi della modernità) che si rivela a sua volta malfermo e criticabile. Con la sua azione «schietta» ma «tirannica», il re utopista del *C'era una volta* dischiude per primo l'ambiguo spazio storico di una modernizzazione esterna e fallimentare.

Né l'assetto deformato e incongruo può sorprendere quando si consideri, anche senza risalire ora all'autografo,⁵² la parabola compositiva del «romanzo fiabesco» del Capuana. *Re Bracalone* nasce infatti nel laboratorio del *Raccontafiabe* ove ha rilievo strutturale il contrasto tra la figura del sovrano e la sfera della magia: in quelle favole spesso l'autorità del re sconvolge l'ordine prestabilito o infrange un codice di comportamento, e il re finisce punito in modo crudele ed esemplare.⁵³ Sicché è probabile che re Bracalone fosse originariamente il personaggio al centro della satira: una sorta di Don Chisciotte rude e fiabesco tra i grigiori del moderno. Tuttavia, fra il 1892 e il 1905, quell'invenzione dovette man mano dislocarsi al margine della raffigurazione satirica mettendo in primo piano il mondo «equivoco» della politica parlamentare e delle piazze in tumulto. A esemplificare il sovrapporsi di intenzioni plurime si consideri l'esitante monologo autocritico di re Bracalone prima della scelta conclusiva di tornare al passato angusto e confortevole del *C'era una volta*. Dinanzi alla «parolaia perversa propaganda dei socialisti, degli anarchici», egli «giungeva talvolta a stimare più perversa

⁵² Ivi, pp. 200, 240, 271, 242, 225, 256.

⁵³ Mineo, Biblioteca Capuana, armadio 1, cartella 50, *Re Bracalone*, 134 pp. (segnatura precedente: 091.2311). Cfr. *La Biblioteca Capuana. Manoscritti e carteggi superstiti editi e inediti*, a cura e con introduzione di C. Zimbone, Catania, Greco 1982, p. 28.

⁵⁴ Sui tratti innovativi del *Raccontafiabe* si veda R. FEDI, *Capuana favolista (con Appendice)*, in «Critica letteraria», XXV (1997), n. 96, pp. 493-512: 507-510. Anche nel *Re Bracalone* ha ampio rilievo il tema della Natura forzata dal progetto magico del re: «La Natura non lascia violentare le sue leggi, senza punire gli audaci» (L. CAPUANA, *Re Bracalone*, cit., p. 34); «La natura resiste sempre a coloro che vogliono violentarne le leggi» (ivi, p. 124); «Quantunque violentate ad agire in modo insolito, le forze misteriose della Natura avevano leggi alle quali nessuno poteva costringerla a mancare» (ivi, p. 183).

o per lo meno più tirannica l'opera sua, con cui aveva usato violenza su un intero popolo»; ma subito il re, e con lui il Capuana, ritra il suo pensiero: «Ma no, no! Aveva torto paragonandosi ai ciarlatani del socialismo e dell'anarchia. Egli aveva agito con sincera aspirazione al bene dei suoi sudditi». ⁵⁵ A chiudere il libro, il Capuana mette in gioco anch'egli un'economia politica del discorso, ma secondo l'opposizione moralistica fra sincerità e malafede, fra uso mendace e veritiero del linguaggio. Pur nel fallimento comune, la sincerità al potere resta comunque migliore e preferibile rispetto alla parola politica capziosa e strumentale. Ed è proprio la separazione rigida tra enunciati veri e falsi, quasi ombra dell'autore nel testo, che promuove e articola l'istanza reazionaria e tendenziosa del *Re Braccalone*. Vediamone solo un esempio da una scena di fronteggiamento fra esercito e manifestanti:

– Badate: alla violenza risponderemo con la violenza!

– La violenza è da parte vostra! –

Una sassata faceva saltar via il cappello al delegato e lo feriva a un sopracciglio. Altre sassate seguivano; qualche soldato già sanguinava. Si udirono due squilli di tromba, accolti da fischi e da urla. Al terzo, gran ressa per forzare il cordone dei soldati. Un colpo di rivoltella partiva dalla folla; i soldati spararono all'aria. Intanto la massa, di dietro, incalzava, spingendo furiosamente contro le baionette dei soldati ragazzi, donne, operai che formavano le prime file... Altri tre squilli di tromba... ⁵⁶

Come si vede, lo svolgimento narrativo mira a separare nettamente il vero dal falso nei due enunciati contrapposti dell'autorità («alla violenza risponderemo con la violenza») e dei manifestanti («la violenza è da parte vostra»): il secondo infatti è un assunto subito screditato dalle «sassate» e dal «colpo di rivoltella»; il primo invece

⁵⁵ Ivi, pp. 256 e 259.

⁵⁶ Ivi, p. 230. In questa perentoria economia testuale del vero e del falso andrà però segnalato, come procedura tipica del *Re Braccalone*, il rovesciamento del dato storico a cui il racconto allude: così la repressione cruenta degli scioperi del maggio 1898 ad opera dell'esercito diventa, nella trasfigurazione narrativa, una risposta inevitabile alle violenze operaie; parimenti, la sconfitta ad Adua del progetto coloniale italiano nel 1896 si trasforma in aggressione ai confini nazionali: «numerose orde barbariche avevano passato i confini [...]. Gli scarsi reggimenti mandati ad arrestare l'invasione venivano massacrati, dopo breve eroica resistenza» (cfr. ivi, pp. 244-246).

costituisce un avvertimento veridico che prelude a un eccidio fuori scena. A un uomo d'ordine quale il Capuana, la «sincerità» della «violenza» legale può allora apparire moralmente diversa e superiore di fronte ai «ciarlatani» della «propaganda», ma chiusa anch'essa nel circolo vizioso di un linguaggio comunque incapace di aderire ai fenomeni della modernità e di governarli efficacemente. Ed è qualcosa di più del consueto tema antiparlamentare, già tratteggiato in margine a *Profumo* del Capuana o a *L'illusione* del De Roberto, per sottolineare a contrasto il problema della «sincerità» del romanzo moderno e il suo arduo compito di finzione conoscitiva. ⁵⁷

Ma il fallimento contemporaneo della sincerità era tema decisivo anche per il De Roberto: «dove sta di casa la sincerità?», si chiedeva in una lettera a Ferdinando Di Giorgi il 7 marzo 1891. ⁵⁸ Leggendo i *Viceré*, non andrà allora posta in secondo piano la sincerità politica e sentimentale infine sconfitta di Giovannino Radali, il cugino idealista e suicida di Consalvo, figura primaria nell'architettura del romanzo, il cui slancio ingenuo di giovane liberale – l'offerta di una rosa a Menotti Garibaldi – verrà riprodotto in modo distorto e manipolatorio proprio al centro del comizio finale di Consalvo, quasi a raffigurare l'imporsi di un mondo di stereotipi falsificanti sulle ceneri del Risorgimento («da confusione tra Menotti Garibaldi e il padre, la sostituzione di se stesso al morto cugino...»). ⁵⁹ Come già nell'*Illusione*, anche nei *Viceré* non vi è alcuna possibilità di riuscita per la sincerità, né in ambito pubblico né in quello intimo e privato.

Diversa è invece la struttura «a ellissi» del romanzo postumo *L'imperio*: il «libro terribile» si chiudeva invero con un grande chiasmo rassicurante del negativo e del positivo, del vizio e della virtù, fra Consalvo gelido e rapace che stupra la marchesina Renata e Federico Ranaldi che trova invece, dopo aver abbandonato Roma e la politica, l'amore sincero di Anna. ⁶⁰ Anche il nichilismo eversivo e

⁵⁷ Cfr. ad esempio L. CAPUANA, *Profumo. Romanzo*, Quarta edizione, Torino, Roux e Viarengo 1900, p. 33 («Cento teste, cento pareri. Il Parlamento mi par tal quale il nostro Consiglio comunale, dove si chiacchiera, si chiacchiera, ci si accapiglia per gare di partito, e non si conchiude niente di buono...»), e F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 142-143, 241 («Un altro imbecille discorre, discorre, discorre, con voce monotona, con gesti automatici»), 317, 323 e *passim*.

⁵⁸ Ivi, p. 1729.

⁵⁹ Ivi, pp. 1083 e 665.

⁶⁰ Cfr. ivi, pp. 1336-1340 e 1376-1388.

distruttore del discorso finale del Ranaldi – una specie differente di anti-Consalvo, reattivamente provocatorio e insincero – risulta in tal modo funzionale alla risposta inaspettata di Anna: «Che vi hanno fatto, perché diciate così?». Ed è, si badi, una battuta, anzi una scena modellata sul Dostoevskij: pure qui la protesta ingenua, l'interrogativo spontaneo di chi è *buono* colpisce le motivazioni inesprese del personaggio contorto e autodistruttivo, come in certe brevi repliche salvifiche del principe Myškin a Nastàs'ja Filippovna nell'*Idiota* («E voi non vi vergognate! Siete forse così, come fingevate di essere or ora? Ma è mai possibile? – le gridò il principe con profondo, cordiale rimprovero»).⁶¹ Se nell'*Imperio* il discorso «geoclasta» del Ranaldi imita e rovescia lo stile argomentativo della conferenza antisocialista di Consalvo, la battuta «incancellabile» di Anna rappresenta allora una sorta di rivincita della brevità penetrante e «profonda»: quasi un rovesciamento del progetto dei *Viceré*. A ben riflettere, Anna delinea una nuova vittoria possibile della sincerità: quella al di fuori della sfera del potere, l'irriducibilità della parola autentica alle retoriche snaturanti della «politica», la vita degli affetti che sa «accettare tutta l'esistenza qual è». Alla fine, con l'aggiunta del IX e ultimo capitolo, *L'imperio* non era più quel «libro terribile» che il De Roberto si era proposto di scrivere almeno fino al 1909.⁶² Ma lo sguardo sempre più duro, estraniato del Ranaldi sul teatro frivolo e corrotto della vita parlamentare racchiudeva un'intuizione critica che andava ben oltre

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 1376, e F. DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, traduzione di A. Polledro, con un saggio introduttivo di V. Strada, Torino, Einaudi 1981, p. 118 e *passim*. Sulla presenza dell'*Idiota* di Dostoevskij nel De Roberto si vedano N. TEDESCO, *La norma del negativo*, cit., p. 158 nota 30, e S. CAMPAILLA, *Verismo e straniamento nel "Rosario" di De Roberto*, in *Letteratura e filologia. Studi in onore di Cesare Federico Goffis*, Foggia, Bastogi 1985, pp. 185-199: 190. Ma il rapporto era già istituito, pur genericamente, da GIULIAN DORPELLI [L. PIRANDELLO], *Romanzi e novelle*, «Rassegna Settimanale Universale», II (1897), n. 32, 8 agosto, pp. 498-500: «Evidentemente, nel comporre questo romanzo [*Spasimo*], Federico de Roberto ha tenuto presenti, più che due modelli, due autori: il Bourget e il Dostojevski. [...] Parente strettissimo di quel giudice d'istruzione, che ha tanta parte nel romanzo *Delitto e Castigo* di Teodoro Dostojevski, è poi Francesco Ferpiere, la cui inchiesta giudiziaria, anche qui, è piuttosto una difficilissima, faticosa indagine psicologica» (p. 498).

⁶² F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. LXXVII.

la denuncia del trasformismo dei partiti: era la consapevolezza amara e definitiva del fallimento del discorso politico come progetto razionale e capacità di scelta.

E il giovane si sentiva venir un'idea che giudicava curiosa, un po' stravagante, ma non del tutto sbagliata: «Tanto vale affidarsene al caso! Mettere un *si* e un *no* in un'urna e tirare a sorte!... Oppure giocarla a pari e caffè!...».

Il consorzio sociale ridotto a una bisca, l'attività umana abbandonata alla cieca fortuna, il benessere e la felicità dipendenti da una combinazione di carte e di numeri: tale era dunque, pensava Federico, l'ideale dell'oratore e di coloro che gli battevano le mani.⁶³

È l'idea visionaria sviluppata poi nel romanzo incompiuto *L'Arcipelago della Fortuna* con invenzione, si potrebbe dire, insieme «fiabesco» e «satirico»: fra l'azzurro remoto dell'oceano un piroscalo approda a un'isola «grande e bella e fertile, ma sottoposta alle minacce d'un tremendo vulcano», asservita per secoli ad aspre dominazioni straniere e infine affrancata da un liberatore, un «singolare avventuriero» che vi aveva introdotto «molti anni innanzi» un nuovo, paradossale sistema di governo fondato interamente sul caso.⁶⁴ Come nel *Re Bracalone*, anche qui il giudizio retrospettivo sull'Italia moderna esige lo schermo distanziante di un altrove favoloso e ironico. Se la leggenda risorgimentale si era rovesciata in uno sguardo disincantato e circoscritto sulla realtà e sul «vero», l'esito politico dell'unificazione italiana aveva bisogno invece del linguaggio della fiaba per decifrare la sua fragile, contraddittoria consistenza. Così, persino tra il «fango» dei *Vecchi e i*

⁶³ *Ivi*, pp. 1136 e 1290.

⁶⁴ F. DE ROBERTO, *L'Arcipelago della Fortuna. Pagine inedite da un romanzo incompiuto di Federico De Roberto*, in «La Fiera letteraria», IV (1928), 1 luglio, p. 5. La nota editoriale dà conto così delle carte d'autore oggi irreperibili: «Il seguente capitolo, che pubblichiamo per cortese concessione degli eredi, fa parte di un romanzo inedito di Federico De Roberto, rimasto incompiuto. Da ciò che ne resta, tre capitoli finiti interamente, dei quali quello che oggi pubblichiamo è il primo, e dal gran numero di appunti, frammenti, elenchi di personaggi, indicazioni di luoghi, ecc., è facile desumere che il romanzo voleva riuscire una satira della vita e del costume contemporanei, trasportati in paese immaginario».

giovani, nel vuoto «tempo delle parole», risplendono come immagini dialettiche gli oggetti incantati dell'infanzia: divise sgargianti, aquiloni, bolle di sapone, piccole sciabole, cavallucci di legno...⁶⁵

ROSALBA GALVAGNO
Università di Catania

L'UNITÀ D'ITALIA E GARIBALDI NELL'«ANEDDOTO» DI CONSALVO UZEDA

Nell'articolo intitolato *Il Monastero dei Benedettini*, pubblicato il 22 maggio del 1927 sul «Giornale dell'Isola», Federico De Roberto deplorava la mancanza di un Museo del Risorgimento nella città di Catania:

Si disse nel precedente paragrafo che il Museo Biscari e il Museo Benedettino con le Gallerie di Arte moderna e retrospettiva troverebbero degnissima sede nel Castello; ma Catania non ha ancora pensato ad una istituzione che non solamente le grandi città sorelle, ma anche molte fra le più piccole posseggono: un Museo storico del Risorgimento. Per restringere gli esempi a due soli, Palermo ha inaugurato il suo nell'autunno dello scorso anno, e la minuscola Rovereto ne ha formato uno dentro il suo Castello non più presidio delle odiose soldatesche d'Asburgo. La Città nostra ha il dovere di fare altrettanto. Essa ha dato un largo contributo alla resurrezione della Patria in tre gloriose fasi della sua vita: nel 1837, nel '48-'49, e nel '60, senza contare i periodi intermedi. Tutto quanto si riferisce a quelle sante giornate durante le quali si vennero maturando le nostre nuove fortune dev'essere raccolto con senso di religiosità: bandiere, armi, uniformi, decorazioni, brevetti dei combattenti, proclami rivoluzionari e decreti dei detentori del potere, giornali, autografi, ritratti, carteggi, ricostruzioni pittoriche e plastiche, tutti i documenti del nostro sforzo, tutte le reliquie dei nostri martiri.¹

Nessuna traccia di questa sincera commozione nei confronti della «resurrezione della Patria» è possibile riscontrare nel romanzo dei *Vicerè*, al punto che queste estreme parole dello scrittore, che sarebbe morto di lì a poco, il 26 luglio 1927 nella sua casa di via Etnea 221, hanno fatto pensare a un De Roberto dissimulatore, costretto dalle ristrettezze economiche degli ultimi anni a produrre scritti occasionali sulla Catania che la classe dirigente di quegli anni voleva

⁶⁵ Cfr. L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, pp. 273, 309, 6, 237, 268-269, 386-387 e *passim*.

¹ F. DE ROBERTO, *Il patrimonio artistico di Catania*, a cura di D. Stazzone, Enna, Papiro Editrice 2009, pp. 30-31.

rilanciare dietro ispirazione, specialmente, di Gabriello Carnazza e di Padre Giuseppe Carnazza Puglisi.

Noi vogliamo credere invece all'autenticità dello scrittore sia dei *Vicerè* sia degli ultimi articoli dedicati ai Monumenti artistici della sua odiosamata città.

La lunga vicenda risorgimentale e post-risorgimentale che contrappunta il romanzo degli Uzeda, lungi dall'essere obiettivamente assunta, cioè con lo sguardo per quanto possibile scientifico dello storico, è trattata dal romanziere – alla stessa stregua di tutti gli altri eventi narrati nei *Vicerè* – come un accidente, «una forza superiore, una corrente irresistibile»,² come gli amori, gli intrighi familiari e politico-affaristici, i matrimoni, le gravidanze e le nascite, il colera, le morti, le vocazioni forzate o autentiche...

Se la storia dell'«Unificazione della nazione» (p. 678), secondo la definizione stessa del romanzo, può certamente esser letta – e ciò è stato fatto egregiamente dalla critica – come la tela di fondo, il contesto storico-aneddotico dei *Vicerè*, essa si configura anche come un motivo ricorrente, variamente articolato a seconda del posto di enunciazione dei personaggi, che obbediscono tutti alla logica della contraddizione. Un solo esempio, tra i molteplici che coprono l'intera narrazione, e che riguarda direttamente il motivo storico-politico: la fede borbonica contrapposta all'ideale rivoluzionario sia esso monarchico-piemontese o liberale, democratico, garibaldino, repubblicano; si tratta sempre comunque, nel romanzo, di articolare un contrasto fondamentale che è impossibile comporre se non in una precaria e illusoria conciliazione.³ Il discorso storico-politico relativo alla grande e piccola vicenda unitaria italiana è sottoposto infatti alla medesima logica dualistica e inconciliabile che genera il testo.

C'è un termine, «*Sciarrà*», che fornisce l'esatta significazione di questo radicale e originario dissidio. Esso ricorre in due luoghi, nella prima («Giacomo VI “cognominato Sciarrà, che Rissa nel toscano idioma diremmo, [...]» p. 579) e nell'ultima parte del romanzo («Si rammenti di quel Blasco Uzeda, “cognominato nella lingua siciliana *Sciarrà*, che nel toscano idioma Rissa diremmo» p. 1102), dove in entrambi campeg-

gia sulla scena la coppia della zia Ferdinanda e del nipote Consalvo, quest'ultimo ancora bambino nella prima, giovane neoeletto al Parlamento nazionale nella seconda. I due brani paralleli,⁴ commentano e riassumono in modo estremamente eloquente il principio dell'antitesi, della lotta, della guerra, della *sciarrà* appunto, che ha animato la razza dei Vicerè e che struttura l'intero romanzo. Consalvo all'apogeo della sua *Bildung*, sembra avere ben recepito la lezione sulla conquista e il mantenimento del potere derivante dalla lettura del Mugnòs,⁵ che descriveva la natura profondamente polemica della razza dei vicerè suoi antenati, minacciata dalla malattia, dalla degenerazione e, più perigliosamente, dalla pazzia e dalla morte violenta, dalle quali egli è stato finora miracolosamente risparmiato. Il Mugnòs costituisce il vero libro di favole, un impareggiabile nutrimento immaginario per il piccolo e irrequieto Consalvo il quale, nelle ultime due pagine del romanzo, reduce dai suoi trionfi elettorali, ricorda alla vecchia prozia alcuni passaggi salienti del loro «vangelo» (p. 513), quelli che descrivono, non a caso, la natura rissosa, violenta e volubile degli Uzeda (pp. 1101-1113). L'educazione politica di Consalvo risale infatti alla lettura che del *Teatro genealogico di Sicilia* gli faceva da bambino la zia Ferdinanda, suo vero primo e autentico *Maître* e, successivamente, anche alla lettura dell'«*Analdo Sicolo* dello zio don Eugenio, felice memoria» (p. 1100).

Questa logica inesorabile dei contrari per cui i personaggi possono oscillare da una posizione a quella diametralmente opposta senza alcuna esitazione o imbarazzo, è suscitata da una passione fondamentale che De Roberto chiama di volta in volta: interesse, tornaconto egoistico, cupidigia, ambizione, brama o sogno di ricchezza, di nobiltà e di supremazia, prestigio, trionfo... Ma questa passione volta a soddisfare la sete di potere economico-politico e nobiliare si alimenta a sua volta di un'altra passione più originaria e fondamentale, quella dell'odio. Si può certo leggere quest'ultimo come odio di razza – Don Blasco d'altronde chiamava i suoi parenti «mala razza» (p. 499) –, che combatte contro le altre razze all'esterno, ma anche contro la stessa

⁴ Cfr. rispettivamente pp. 575-581 e pp. 1101-1103.

⁵ E. MUGNÒS, *Teatro Genealogico*, Palermo 1647. De Roberto ricostruisce la genealogia degli Uzeda talvolta ricalcando quest'opera seicentesca oppure attingendovi liberamente, «lasciando molto nel vago i riferimenti storici, proprio come il Mugnòs», cfr. E. DE ROBERTO, *I Vicerè e altre opere di Federico De Roberto*, a cura di Gaspare Giudice, Torino, UTET 1982, p. 376, nota 1.

² Id., *I Vicerè*, in *Romanzi, Novelle e Saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984 (di Meridiani), p. 1101. Si cita da questa edizione.

³ Come vorrà credere o far credere Consalvo al momento del suo massimo trionfo politico, cfr. pp. 1086 e 1087.

famiglia degli Uzeda animata da un odio interno alla propria casta parentale dove tutti sono l'un contro l'altro armati, litigano, complottano, ficcano il naso negli affari di ciascuno, vivono in una costante «Rissa» o «Sciarra», come recita il *Teatro genologico* del Mugnòs. L'odio dunque nello stesso modo in cui investe l'universo familiare, sociale, culturale, religioso, sentimentale dei *Vicerè*, investe anche gli accidenti della storia, i giochi della politica, la «corsa pazza» verso il potere nella quale sembra trionfare Consalvo alla fine del romanzo.

Ma di quale odio si tratta? Quale odio è in gioco nel grande romanzo di De Roberto?

Si tratta precisamente di quella passione del soggetto che mira alla distruzione del suo oggetto, che si manifesta particolarmente nell'esperienza del lutto mediante i sintomi e i sogni. L'odio ad esempio per un congiunto morto che si esprime in una sofferenza patologica, può, inconfessato, rivolgersi contro se stessi sotto forma di un senso di colpa autopunitivo, come accade incredibilmente perfino all'aspirante cinico Consalvo.⁶

Questo odio trae origine dalla relazione primordiale del soggetto con gli oggetti reali, appartenenti al mondo esterno, e non è privo di incidenze sociali. Così, il soggetto odia, detesta e persegue con intenzione di distruggerli, tutti quegli oggetti che sono per lui fonte di sensazioni di dispiacere. La relazione col mondo esterno estraneo, che eccita, è dunque segnata da questo odio primordiale. Di questo oggetto reale estraneo, bersaglio delle pulsioni distruttive, fanno parte anche quei congiunti che impediscono il soddisfacimento del soggetto. E questo è il caso di fratelli e sorelle che appaiono normalmente come intrusi nella conquista dell'affetto parentale, come ad esempio Lucrezia e i cognati Matilde Palmi e Benedetto Giulente e la cugina Graziella e Camillo Giulente definiti spesso, non a caso, 'intrusi'. L'odio oppone con forza il padre e il figlio, come il principe Giacomo e il principino Consalvo il quale, non in sogno, bensì nella veglia, calcola la morte del padre: «E Consalvo, che, ragionando freddamente, mettendo a calcolo tutto, faceva i suoi conti sulla morte del padre come sopra un avvenimento necessario alla propria felicità, [...]» (p. 919).

Accanto a questo odio primordiale vanno anche menzionate altre due forme di odio: l'odio della gelosia e l'odio dell'essere.

⁶ Cfr. pp. 1039-1042.

Il fratello, la sorella e, più in generale, ogni rivale, sono oggetto dell'odio della gelosia, così come attestano le innumerevoli variazioni con cui esso viene ripetutamente enunciato e figurato nel nostro romanzo. Questo odio del rivale può inoltre manifestarsi o coincidere con l'invidia, altro sentimento o passione che tormenta i personaggi dei *Vicerè*, come quel bambino descritto da S. Agostino nelle *Confessioni*, che ancora non parla e già contempla tutto pallido e con sguardo velenoso il fratello di latte. Il fratello attaccato al seno materno presenta improvvisamente a questo bambino geloso, la propria immagine corporea. Ma, in questa immagine che gli presenta, il bambino si percepisce spossessato dell'oggetto del suo desiderio: è l'altro che ne gode in un'unità ideale con la madre e non lui. Questa immagine è fondatrice del suo desiderio, ma lui la odia. Essa gli svela un oggetto perduto, che ravviva il dolore della separazione dalla madre. Questa esperienza si rinnova per ciascuno attraverso i vari incontri in cui il desiderio è visto nell'altro nella figura del rivale, del traditore o dell'altra donna. Basta che l'altro sia supposto godere, anche se il soggetto geloso non ha la minima intuizione di quel godimento.⁷

Le espressioni di questo odio e/o invidia della gelosia si possono leggere ad ogni pagina del romanzo, bastino qui quattro esempi: nel primo (don Blasco vs donna Ferdinanda) non interviene alcun velo a mitigare l'odio della gelosia; nel secondo (il guardaportone vs il cocchiere) la passione normalmente in gioco nel duello speculare tra i personaggi è quasi irriconoscibile, abilmente neutralizzata dall'ironia, nel terzo (il principe Giacomo vs Teresina) quest'odio tocca il culmine del parossismo e nel quarto (don Gaspare vs Consalvo) il culmine del patetico:

Quanto a don Blasco, il dolore da lui provato nel dover rinunciare al mondo, s'incerbiva tutte le volte che qualcuno dei parenti acquistava fama, potenza, quattrini: vedendo dunque la sorella far quello che egli stesso avrebbe fatto, se fosse rimasto al secolo, e riuscire oltre ogni previsione, rapidamente, il sangue gli ribolliva, l'umore gli si inaspriva, l'*invidia* lo avvelenava (p. 510, c. n.).

Pasqualino, non fosse elegante come un tempo, pure sembrava il pa-

⁷ Cfr. *Dizionario di psicanalisi*, a cura di R. Chemama e B. Vanderersch, Roma, Gremese 2004, p. 232. Per l'aneddoto agostiniano, cfr. SANTI'AGOSTINO, *Le confessioni* (libro I, cap. VII), Milano, BUR 1992, pp. 64-67.

drone, e don Eugenio il creato. Il guardaportone, tra scandalizzato ed *invidioso* della confidenza che il cavaliere accordava al cocchiere, passeggiava dignitosamente dinanzi all'entrata, con le mani sul dorso del soprabitone gallonato.

«Chi è quel pezzo di straccione?» gli domandavano i commessi dell'amministrazione, uscendo dopo il lavoro.

«Uno zio del signor principe, dice!» (p. 897, c. n.).

Il principe non le sapeva grado della sua inesauribile bontà. Se talvolta, essendo triste, provando il bisogno di sollevare, un istante lo spirito oppresso, ella si metteva al pianoforte, i suoni lo irritavano, ingiungeva che smettesse. Sempre più interessato, litigava sulle spese per le sue vesti; Teresa si contentava di tutto. Ma pel solo capriccio di criticare, di esercitare comunque la propria autorità ed anche per una specie d'*invidia* che, goffo com'era sempre stato, gli destava l'abilità con la quale ella faceva figurare come un abito di lusso la più modesta vesticiuola, la punzecchiava assiduamente a proposito della sarta o del figurino di mode.

Un giorno però, cosa strana, s'occupò dell'abbigliamento della figliuola non per rimproverarne l'eleganza, ma per giudicarlo troppo modesto. (pp. 955-956, c. n.).

Ma il vecchio, quantunque avesse raccomandato a tutti il nipote perché il potere restasse in famiglia, pure non sapeva difendersi da un senso d'*invidia gelosa* pel nuovo astro che sorgeva, mentre egli non solo era tramontato politicamente, ma sentiva di aver poco da vivere (p. 1094, c. n.).

Quanto all'odio dell'essere, ancora più intenso, esso riguarda Dio o qualcuno al di là della gelosia. Contrariamente al precedente non dipende né dallo sguardo né dall'immagine. È indotto dal fatto che il soggetto immagina l'esistenza di un essere dal sapere inafferrabile e soprattutto minaccioso per il suo stesso godimento. Egli lo odia allora con violenza.

L'episodio ad esempio del licenziamento di Baldassarre, assolutamente incomprensibile anche a voler tener conto della stravaganza degli Uzeda, si spiega benissimo alla luce dell'odio dell'essere. Baldassarre decide di abbandonare il palazzo del principe, dopo la scoperta, frustante e insopportabile per lui, che Teresina andrà a nozze con Michelino Radali e non col fratello cadetto Giovannino al quale invece il maestro di casa l'aveva da sempre accoppiata. È a causa di questo errore che Baldassarre si sente irrimediabilmente offeso, lui che la sapeva più lunga degli altri! È dunque il suo stesso supposto

sapere – identico se non addirittura superiore a quello del principe che, ricordiamo, era per Baldassarre «Dio» («Per Baldassarre il principe era Dio, e tutto ciò che il padrone faceva era ben fatto» p. 807) – a venire compromesso («Allora voleva dire che pel capriccio di coloro, per la loro stramberia, la parola di lui, Baldassarre, non valeva niente?» pp. 992-994).

Depositario di questo sapere e oggetto di questo odio intenso è, nei *Vicerè*, non soltanto la figura del padre, ma più radicalmente, la figura della madre dispotica, autentica incarnazione dell'odio primordiale, la cui morte, che apre non a caso il romanzo, seguita dallo spettacolo fastoso e macabro dei suoi funerali, scatena la guerra tra i figli e i cognati per l'eredità.

A partire dunque da una scena inaugurale di morte e di odio si snoderanno i successivi intrighi degli Uzeda per mantenere, recuperare o continuare a perseguire il loro prestigio economico e di casta, a qualsiasi prezzo e in qualsiasi modo, anche il più cinico, capriccioso, spregiudicato e folle, perché mosso dall'esclusivo tornaconto personale o familiare, dalla violenta legge del potere e della supremazia. Ora, questa legge-non legge arbitraria e selvaggia in realtà – un'immagine emblematica e grottesca di questo disordine è quella degli assurdi lavori di ristrutturazione nelle abitazioni degli Uzeda,⁸ ma anche quella più drammatica della pestilenza o della discrasia, il disordine degli umori⁹ e perfino quella della «forza superiore» o della «corrente irresistibile» della storia (p. 1101) –, questa legge-non legge, dicevamo, della quale gli stessi Uzeda talvolta sono vittime, normalmente identificata con la legge totalitaria del padre, sembra configurarsi piuttosto come legge della Madre, la cui funzione è identica a quella del Padre dell'orda.¹⁰ Bisogna allora precisare che questa legge-non legge im-

⁸ Consalvo si dà a questi lavori (p. 851), ma già donna Teresa (pp. 501 e 559), e il principe Giacomo (p. 526) e persino Ferdinando (p. 489) si erano dilettati in simili interventi.

⁹ De Roberto scrive «discrasia» (p. 879).

¹⁰ Questo mitico Padre dell'orda è da intendere metaforicamente come la nostalgia di quel padre originario fortemente idealizzato, amato e odiato dai fratelli, che ne decretano la morte: «[...]», e infine segue la decisione di accordare tutto il potere a un dio unico e di non tollerare altro dio accanto a lui. Solo così la maestà del padre dell'orda primitiva fu ristabilita e le emozioni suscitate da lui poterono ripetersi». S. FREUD, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi* (1934-38), in *Opere di Sigmund Freud (OSF)*, vol. 11, 1930-1938, Torino,

maginaria non ha nulla a che vedere con la legge simbolica che umanizza il desiderio del soggetto a partire dalla separazione e dalla rinuncia all'oggetto, a partire cioè dall'assunzione delle leggi del linguaggio. Basti rammentare, a riguardo, i disturbi che opprimono alcuni Uzeda, il duca d'Oragua, comicamente storpiato in Oracqua, che ha l'angoscia di parlare davanti alla folla, o lo stesso Consalvo che, a differenza dello zio, è un grande oratore, ha buona memoria, riesce a incantare le folle, ma rischia di perdersi proprio nella prova più importante e decisiva per la sua carriera, allorquando comincia a stancare il pubblico, provocandone lo sbadiglio e la fuga, costretto da una strana sfida con se stesso, a prolungare il suo discorso «perché si dicesse che egli aveva parlato due ore difilato»: «Consalvo non ne poteva più, sfiancato, rotto, esausto da una fatica da istrione: parlava da due ore, da due ore faceva ridere il pubblico come un brillante, lo commoveva come un attor tragico, si sgolava come un ciarlatano per vendere la sua pomata» (pp. 1090-1091).

Cosa significa allora per Consalvo, questo ciarlatano che vuol vendere la sua pomata, parlare? Forse, come egli stesso si era accorto durante il suo apprendistato, semplicemente «gettar polvere agli occhi»? «Egli adesso non studiava più. Giudicando sufficiente la sua preparazione, accorgendosi del resto che nella scienza principale, quella di gettar polvere agli occhi, era già maestro» (p. 971).¹¹

La storia, che nei *Vicerè* abbraccia circa un trentennio di quella siciliana e nazionale dell'Ottocento (1852-1882), è ampiamente evocata lungo tutto il romanzo da numerosi richiami alle più note vicende del Risorgimento italiano. Questa storia della quale il narratore fornisce alcuni precisi riferimenti (date, nomi degli eventi e dei loro protagonisti) è commentata di volta in volta dai personaggi cui capita di attraversarla od osservarla. Talvolta essa diventa specchio ironico

Boringhieri 1979, p. 449. In questo testo Freud riprende quanto aveva elaborato intorno al 1912-13 nel celebre saggio *Totem e Tabù*, ivi, vol. 7, 1912-1914, pp. 10-164.

¹¹ L'espressione «polvere agli occhi» si legge anche in un altro analogo e significativo passo (p. 1019). Una riflessione accurata meriterebbe il rapporto di Consalvo con le lingue straniere che, a partire da una disinvoltata ignoranza (p. 854) egli si affretterà a studiare (p. 936) e utilizzare nel suo discorso-fiume per sedurre il pubblico con citazioni ad effetto (pp. 1086-1087). Sua sorella Teresa invece è brillante nelle lingue straniere (p. 908).

delle stesse vicende dei personaggi, come ad esempio quella della illusoria riconciliazione di Matilde con Raimondo su sfondo delle promesse di concordia, pace e prosperità pubblica e privata avanzate dal duca d'Oragua nel suo discorso sul risorgimento morale,¹² per cui alla falsità del discorso del duca corrisponde la falsità della riconciliazione dell'infelice coppia, o ancora il parallelismo tra la guerra e l'epidemia del colera.¹³

La visione della storia del Risorgimento si può pertanto analizzare a partire dai ritratti e dalle vicende di alcuni personaggi come ad esempio don Blasco e Donna Ferdinando tra i rappresentanti emblematici del partito dei borbonici; il duca d'Oragua, l'avvocato Benedetto Giulente, il barone Gaetano Palmi, il professore garibaldino tra quelli del partito dei rivoluzionari.¹⁴

Per illustrare il modo singolare con cui la storia risorgimentale viene trattata nei *Vicerè*, mi soffermerò soltanto su un episodio nel quale viene evocato uno degli eroi più mitizzati dell'unificazione d'Italia, Giuseppe Garibaldi.

L'aneddoto

Nel suo lungo discorso per il «MEETING ELETTORALE» (p. 1075), il «*meeting*» (p. 1078) secondo la lingua fantastica di Baldassarre, tenuto nella palestra ginnastica dell'ex-convento dei PP. Benedettini, Consalvo, per dimostrare la sua antica fede democratica e la sua condanna dei pregiudizi di casta, racconta un aneddoto risalente al suo noviziato trascorso presso lo stesso convento, quando era appena un fanciullo. L'aneddoto raccontato ad arte per alimentare la simpatia della folla, dal momento che santifica la figura di Garibaldi, inciampa alla fine su due criptiche frasi enunciate, verosimilmente, dal narratore: «la confusione tra Menotti Garibaldi e il padre, la sostituzione di sé stesso al morto cugino...».

Il lettore è obbligato pertanto a ripercorrere le pagine del romanzo, alla ricerca dell'episodio della fanciullezza, nel tentativo di

¹² Cfr. p. 117.

¹³ Cfr. pp. 813 sgg.

¹⁴ Per quest'ultimo cfr. pp. 871-872.

sciogliere l'enigma di queste due frasi che, se la nostra analisi è esatta, rivelano la trasformazione – o la contraffazione?¹⁵ – di uno spiacevolissimo ricordo infantile in un «aneddoto», viceversa, positivo e rassicurante, cioè, come vedremo, in un ricordo di copertura o ricordo schermo (*Deckerinnerung*).¹⁶ Cominciamo da quest'ultimo:

Permettetemi ch'io vi narri, un aneddoto di quei giorni lontani. Erano i tempi in cui Garibaldi il Liberatore correva trionfalmente da un capo all'altro del feudo borbonico per farne una libera provincia della libera patria italiana... (*Bravo! bene!*) Io ero allora fanciullo ed alla mia mente inesperta ed ignara il nome di Garibaldi sonava come quello di un guerriero formidabile che altre leggi non conoscesse fuorché le dure, le violente leggi di guerra. Un giorno corse una voce; Garibaldi era alle porte della nostra città; i Padri Benedettini si disponevano ad ospitarlo!... non potendo subissarlo coi suoi diavoli rossi... (*si ride*). Ed io quasi temetti di guardare in viso quel fulmine di guerra, come se col solo sguardo egli dovesse incenerirmi. Ed un giorno i miei compagni m'additarono l'Eroe dei due mondi. Allora io vidi quel biondo Arcangelo della libertà intento, sapete voi a qual opera? A coltivare le rose del nostro giardino! Da quel giorno la rivelazione di quel cuore vasto e generoso, dove la forza leonina s'accoppiava alla gentilezza soave... (*Scroscio di applausi*) di quell'uomo che, conquistato un regno, doveva, come Cincinnato, ridursi a coltivare il sacro scoglio, dove oggi aleggia il magnanimo spirito di Lui, che fu a ragione chiamato il Cavaliere dell'umanità...»

Gli stenografi smisero di scrivere, tale uragano d'applausi e di grida si scatenò. Urlavano: «Viva Francalanza!... Viva Garibaldi!... Viva il nostro deputato!...» e le parole del principe si perdevano nel clamore universale, vedevasi solamente la bocca che s'apriva e chiudeva come masticando, il braccio che gestiva rotondamente per finire l'aneddoto: la confusione tra Menotti Garibaldi e il padre, la sostituzione di sé stesso al morto cugino... (pp. 1082-1083).

Si sarà riconosciuto in questo ritratto di Garibaldi il modello inconfondibile dell'aristocratico ideale secondo gli Uzeda, contrasse-

¹⁵ In suo recente e brillante saggio A. DI GRADO parla di un Garibaldi «scaltramente evocato – e addomesticato – dagli spregiudicati esponenti di quell'opportunistica élite» (*L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, Acireale-Roma, Bonanno 2010, p. 19).

¹⁶ Cfr. S. FREUD, *Ricordi di copertura* (1899), in ID., *Opere 2*, Torino, Boringhieri 1968, pp. 435-453.

gnato a un tempo dai tratti della forza («leonina») e della grazia («gentilezza soave»).¹⁷ E se Consalvo teme di guardare in viso il guerriero, gli piace invece contemplare il biondo Arcangelo intento a coltivare le rose nel giardino del convento. Non a caso infine l'uomo conquistatore e magnanimo è stato insignito del titolo di Cavaliere dell'umanità. L'immagine vulgata, mitizzata e santificata di Garibaldi durante e dopo il Risorgimento, viene dunque ricondotta dal principe alla propria immagine ideale parentale, così come egli l'aveva fissata a partire dalla lettura del Mugnòs.

Importa inoltre evidenziare la sorprendente immagine, messa a fuoco dal narratore, della «bocca che si apriva e chiudeva come masticando», sulla quale si arresta insieme al gesto rotatorio del braccio, il racconto dell'aneddoto. Un'immagine che permette di identificare la più profonda, autentica e sintomatica 'oralità' del principe, il suo cogente e insaziabile «appétit de jouissance»,¹⁸ che si traduce nell'ambizioso calcolo elettorale («perché si dicesse che egli aveva parlato due ore difilato») col quale tenta di razionalizzare la sua irresistibile pulsione.

L'episodio infantile

L'episodio da cui Consalvo rimemora l'aneddoto si svolge nell'ottavo capitolo della prima parte dei *Vicere*, dove viene descritto il parapioggia che lo sbarco di Marsala provoca nell'isola, a Catania e in particolare nel convento dei Benedettini, sia tra i padri borbonici, sia tra i novizi liberali per i quali l'improvviso trambusto equivale a una «festa» (p. 657).

Bixio e Menotti erano alloggiati alla foresteria; l'Abate li evitava, ma il Priore, per prudenza – diceva – usava agli ospiti tutti i riguardi, s'informava premurosamente se avevano bisogno di nulla, metteva la *Flora* a disposizione del figlio dell'anticristo, che passava i suoi momenti d'ozio coltivando rose. Un giorno, tra i novizi, che erano scemati di numero perché molte famiglie avevano ritirato i loro ragazzi in quel

¹⁷ Per l'analogo ideale di Teresa Duffredi cfr. E. DE ROBERTO, *L'illusione*, in *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 77.

¹⁸ Per questa immagine cfr. C. CALLIGARIS, *Hypothèse sur le fantasme*, Paris, Éditions du Seuil 1983, p. 34 e *passim*.

trambusto, vi fu grande aspettativa: Menotti veniva da loro. Giovannino Radali, Pedantoni, tutti i liberali lo guardarono con gli occhi spalancati, come uno piovuto dalla luna, senza saper dire una parola, mentre egli li accarezzava. Ma, nel giardino, Giovannino corse a cogliere la più bella rosa e glie l'offerse, chiamandolo: «Generale!...». Consalvo se ne stette in disparte, aggrottato come lo zio don Blasco, con la coda tra le gambe.

«Adesso non fai più il *sorcio*?» gli dissero i compagni quando Menotti andò via. «Hai paura che «ti taglino la coda?» (pp. 664-665).

Menotti Garibaldi è, nell'episodio infantile, colui che incanta i novizii con la sua tenerezza, fino a meritarsi «la più bella rosa» colta nel giardino del convento offertagli da Giovannino. Consalvo, da *sorcio*, è escluso dal godimento di questa scena. Resta aggrottato in disparte come il bambino geloso del citato apologo agostiniano. Così le immagini patemicamente più investite del ricordo infantile, quella della tenerezza e quella del taglio della coda, che potrebbero ravvivare la frustrazione e la sofferenza di Consalvo bambino, vengono occultate e trasformate nell'immagine rassicurante di Garibaldi che coltiva le rose nel giardino del convento.

Ora, il commento della voce narrante alla fine dell'aneddoto lascia trapelare una confusione dei piani del ricordo: la sovrapposizione tra Garibaldi padre e Garibaldi figlio e, attraverso la citazione del «morto cugino», l'irruzione apparentemente incongrua della morte nel momento del massimo trionfo per Consalvo. E se il confronto tra i due testi dell'aneddoto rivela la sostituzione di Menotti Garibaldi con l'Eroe dei due mondi, resta invece più oscuro il riferimento al «morto cugino». Consalvo aveva già evocato la morte del cugino durante il suo comizio, proprio a conclusione delle sue evocative «memorie della fanciullezza»: «I, fra quelle mura, egli s'era messo col partito dei *sorci*, ai quali Frà Cola voleva tagliar la coda: se qualcuno gli avrebbe fatto una colpa di quel remotissimo passato?... Bah! Chi si rammentava delle monellate d'un ragazzo! Giovannino era morto, non poteva tornar dall'altro mondo a contraddirlo! E quand'anche?...» (p. 1077).

La fede nei «grandi ideali umani»

Bisogna allora iscrivere l'aneddoto nel più vasto affresco delle «me-

torie della fanciullezza» che insorgono per il «*Principe di Francalezze*» al momento del suo ritorno nell'«aristocratico collegio della gioventù» (p. 1075), articolandolo, in special modo, con l'intricata sequenza che lo precede:

Concittadini, la mia fede in questi grandi ideali umani non è nuova, non data da questi giorni, in cui tutti la sfoggiano, come i galanti vantano le grazie della donna desiderata... (*Ilarità*) protestando di non volerne i favori... (*Nuova ilarità*) ma di star paghi a sospirla da lungi... (*Risa generali*). La mia fede data all'alba della mia vita, quando i pregiudizi di casta che io conobbi, ma che non mi duole di aver conosciuto, perché ora sono meglio in grado di combatterli... (*Benissimo!*) mi vollero chiuso qui, tra questi muri. Permettetemi ch'io vi narri un aneddoto di quei giorni lontani... (p. 1082).

L'ambigua similitudine adibita da Consalvo per affermare la sua antica fede nei grandi ideali umani, non può non produrre un certo sconcerto nel lettore, anche se a proferirla è un abile e seducente oratore. Il giovane candidato ricorre nientemeno a un *topos* della grande tradizione erotica cortese – la donna desiderata e sospirata da lontano –,¹⁹ ironicamente enunciato però, tanto da provocare le risa degli

¹⁹ Si tratta beninteso di una tradizione filtrata attraverso Dante, Petrarca, Leopardi, Baudelaire e Flaubert. Importa inoltre ricordare che il nome di *Consalvo*, oltre ad indicare nel romanzo il vicario della «Reina Bianca» (p. 513), dà il titolo a un grande canto leopardiano, e che De Roberto è l'autore di alcuni magistrali scritti dedicati sia ai due giganti della letteratura europea sia all'amato recanatese: *Leopardi e Flaubert* («Fanfulla della domenica», 22 Agosto 1886); *Poeti francesi contemporanei. Carlo Baudelaire* (ivi, 22 Aprile 1888); *Gustavo Flaubert. L'opera* (ivi, 13 Aprile 1890); *Gustavo Flaubert. L'uomo* (ivi, 6 Aprile 1890), ora in F. DE ROBERTO, *Romanzi Novelle e Saggi*, cit., pp. 1589-1626, e la monografia *Leopardi*, Milano, Treves 1898. Per quanto riguarda la versione angelicata dell'eroticità cortese, oltre alle citazioni dei nomi di Dante e Petrarca nei *Vicini*, non si può non evocare il destino umano e poetico di Ermanno Raeli, il personaggio-matrice, a nostro avviso, della psicologia maschile degli eroi «falliti» creati da De Roberto. Va ricordato a riguardo che Ermanno è l'autore di un *Canzoniere*, secondo il mirabile titolo dato da Francesco Branciforti alla raccolta postuma delle poesie di questo sfortunato Werther siciliano (F. BRANCI-FORTI, *De Roberto e il suo doppio: Il canzoniere apocrifo di Ermanno Raeli*, in *Annali della Fondazione Verga*, 11-12, Catania 1994-1995, pp. 9-43); mi permetto di rinviare inoltre a R. GALNAGNO, *Ermanno Raeli e la psicologia della Bildung*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M.C. Papini, D. Pio-

uditori. L'ironia eccessivamente marcata e l'apparente incongruità della similitudine acquistano una certa intelligibilità se si prova a mettere in relazione questa sequenza con quelle «memorie della fanciullezza» dallo stesso Consalvo richiamate nel suo discorso elettorale e delle quali farà parte anche l'aneddoto. Infatti il ricordo infantile da cui deriva quest'ultimo risale, come abbiamo visto, al tempo trascorso in convento, dove cominciano a delinearci, confusamente, quei tratti che segneranno il destino erotico e politico di Consalvo.

Secondo questa prospettiva fantasmatica, la grande scena finale del romanzo, che coincide con la seconda parte del nono capitolo dove è descritto il meeting elettorale, non è che la variazione profana della scena sacra del capitolo sesto della prima parte dove sono descritte le cerimonie della «Settimana Santa», che erano tra quelle «da cui magnificenza sbalordiva la città» (p. 607). Il parallelismo tra queste due scene è attestato, tra l'altro, dalla ripetizione di alcuni lessemi («teatro», «spettacolo», «ammirando», «ammirazione») e sintagmi («un ronzio come d'alveare») e quindi di alcune metafore – veri e propri *leitmotiv* che palesano l'equivalenza profonda tra le due sequenze –, come ad esempio la grandiosa metafora del teatro, che ha come ovvi corollari i motivi dell'addobbo, del suono (canto e musica), del rumore, della folla, dell'abbigliamento, del luccichio... La descrizione dello spettacolo politico dell'ultima parte del romanzo va messa pertanto in relazione con la descrizione di quel teatro religioso – le cerimonie della Settimana Santa – sulla cui scena il piccolo e irrequieto chierichetto era stato, da un lato, oggetto di ammirazione dei suoi parenti e, dall'altro, spettatore egli stesso, forse per la prima volta, dell'enigmatico spettacolo della passione amorosa.

Le cerimonie della Settimana Santa

Le prime [cerimonie] a cui assistette il principino furono quelle della Settimana Santa. [...] L'apparato era quello della Regina Bianca,²⁰ tutto

retti, T. Spignoli, Pisa, Edizioni ETS 2007, pp. 191-203. EAD, *Le illusioni del giovane Ermanno*, in *Forme e Storia. Studi in ricordo di Gaetano Compagnino*, tomi 2, Soneria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino 2008, tomo I, pp. 419-443 (versione lievemente modificata e ampliata rispetto alla precedente).

²⁰ Un altro occorrenza, quello della «Regina Bianca», il cui vicario era stato

il drappo rosso ricamato d'oro, e sull'organo maestoso di Donato del Piano, tenori bassi e baritoni scritturati a posta, cantavano il *Passio* che la folla pigiata stava a sentire come al teatro. Dirimpetto al soglio dell'Abate, nei posti migliori, c'erano tutti gli Uzeda: il principe e il conte con le mogli, donna Ferdinanda, Lucrezia, Chiara col marito; e scorto Consalvo gli facevano piccoli segni col capo, sua madre e la zitellona specialmente, ammirando la sua cotta candida e insaldata a mille piegoline, lavoro speciale delle Suore di San Giuliano. S'udiva per tutta la chiesa, quando la voce potente dell'organo taceva, un ronzio come d'alveare, un urtarsi di seggiole, lo stropiccio dei passi; luccicavano i fucili e le sciabole dei soldati [...].

Un mormorio venne in quel momento dal fondo della chiesa; Consalvo, dall'altare maggiore, si voltò e vide che lo zio Raimondo, lasciato il suo posto, si faceva largo tra la folla dirigendosi verso una signora. Era donna Isabella Fersa. Come tutte le altre dame, per la tristezza della Passione, vestiva di nero; ma il suo abito era così ricco, tanto guarnito di gale e di merletti, da parere un abito da ballo. Arrivata tardi, non trovava un buon posto; Raimondo, raggiuntala, le diede il braccio e la condusse, in mezzo a una doppia ala di curiosi, alla propria seggiola, accanto a quella di sua moglie. La contessa Matilde, che usciva quel giorno la prima volta dopo l'infermità, era tutta bianca in viso, e l'abito di lana nera contribuiva a farla parere ancora più pallida. [...] «Quello lì non è il vostro nipotino?... Che bel chierichetto, contessa...» [...].

Consalvo in mezzo alla mamma e a donna Isabella, riceveva carezze e complimenti pel modo esemplare col quale aveva preso parte alle funzioni [...].

Alla fine della cerimonia, altro rinfresco in sacrestia; il principino, vezzeggiato da tutti, fece servire prima i suoi parenti: [...] ma la zia Matilde non prese nulla.

Il Sabato Santo, per la funzione della Resurrezione, Consalvo non la vide; lo zio Raimondo dava sempre il braccio alla signora Fersa (pp. 607-610).²¹

La cerimonia sacra cui il piccolo novizio partecipa già da primo attore ammirato e vezzeggiato, si configura come la scena sulla quale

un «grande Consalvo», è presente nel romanzo (p. 513). «Bianca di Navarra, regina di Sicilia, d'Aragona e di Navarra (1385-1441). Sposò nel 1402 Martino d'Aragona, re di Sicilia. Vedova nel 1409. Vicaria fino al 1415». Cfr. F. DE ROBERTO, *I Vicari e altre opere di Federico De Roberto*, cit., p. 318, nota 3.

²¹ Consalvo avrà una particolare attenzione per il «cerimoniale spagnolesco» di certe feste come quelle di Sant'Agata e del Santo Chiodo (p. 650 e *passim*).

egli osserva, accanto allo spettacolo della rappresentazione del dolore (la passione del Cristo e di Matilde), anche quello della trasgressione del desiderio (Raimondo e Isabella), catturato e soggiogato dalle immagini assiologicamente opposte della figura materna e dell'altra donna, qui incarnate da Matilde e da donna Isabella, prefigurazioni dell'infelice principessa Margherita, la madre tenera e permissiva del principino, e della scaltra cugina Graziella, che ne prenderà il posto.

Lo spettacolo del Meeting Elettorale

Così come il chierichetto era stato ammirato per il suo abbigliamento e il suo comportamento esemplare durante la festa della Passione, allo stesso modo verrà ammirato nella scena simmetrica del meeting elettorale come il candidato preferito, che ostenta la sua fede democratica fingendo perfino di rinunciare, ma solo davanti ai radicali sinceri e ai repubblicani puri, al titolo nobiliare: «Io non mi chiamo signor principe, mi chiamo Consalvo Uzeda» (p. 1065),²² denegando quanto invece aveva affermato, con piglio amletico, nel suo primo ingresso al convento: «Io sono il principe di Francalanza; non sempre ci starò» (p. 589).

Si legga allora la descrizione della festa elettorale per la quale è stato predisposto e addobbato l'antico convento, che riporta sulla scena il Consalvo convertito ai nuovi ideali:

Ora la palestra offriva uno spettacolo veramente straordinario: [...]. Ma l'aspetto più sontuoso era quello dei portici: tutta la migliore società vi s'era riunita, le dame nelle prime file, gli uomini dietro, ed un ronzio come d'alveare si levava tutt'intorno: chiacchiere eleganti, profezie sull'esito delle elezioni, battibecchi politici, ma specialmente esclamazioni d'impazienza, tentativi d'applausi di chiamata, come al teatro, [...]. Il piacere, l'ammirazione erano da per tutto: [...]. E le signore, animatissime, godevano come allo spettacolo, scambiavano osservazioni sull'arte e sulla persona del principe quasi fosse un primo attore recitante la sua parte (pp. 1079-1085).²³

²² Baldassarre invece continuerà a chiamarlo principino ma, in ossequio ai nuovi costumi democratici, gli sottrarrà il titolo di Eccellenza (p. 1073).

²³ Tre volte Consalvo è definito «attore»: «un vecchio attore» (p. 740), «un primo attore» (p. 1085), «un attore tragico» (p. 1091).

Tra questi due momenti della biografia di Consalvo – l'esibizione infantile durante la cerimonia pasquale e l'esibizione al meeting elettorale –, se ne situa un altro, che si può leggere come una loro variazione e che è narrato nel terzo capitolo della seconda parte dei *Vicerè*, dove il principino è ancora in convento e gode soltanto di alcuni brevi periodi di libertà che può trascorrere a casa. Rinviamo alla lettura di queste mirabili pagine dedicate alla recita del Natale 1861, in particolare a quei passaggi nei quali ricorrono i motivi di Consalvo attore e di Consalvo spettatore dell'eros trasgressivo dei Padri Benedettini questa volta, ma indirettamente, attraverso l'ascolto dei discorsi del mozzo di stalla Salvatore. Accanto a questi motivi va segnalato inoltre quello della presenza contigua, discreta, quasi sotto tono, del cugino Giovannino.²⁴

È stato detto come, durante il suo lungo discorso elettorale, nonostante la stanchezza, gli sbadigli e la fuga della gente, Consalvo prolunga il suo discorso per ben due ore, giungendo finalmente alla perorazione: «Riprendendo a parlare, la voce gli uscì rauca e fioca dalla strozza; non se ne poteva più, ma era alla perorazione» (p. 1090). L'immagine della voce rauca e fioca che esce dalla strozza non può non evocare il gorgoglio degli iracondi nell'Inferno dantesco.²⁵ Ci si ricorderà che proprio alla fine del racconto dell'aneddoto un'altra sorprendente immagine mette in risalto un curioso oggetto (organo) di Consalvo: «[...] vedevasi solamente la bocca che s'apriva e chiudeva come masticando, [...]». La pulsione orale, qui propriamente oratoria è ricondotta a una pura masticazione, alla sua più originaria voracità.

Non a caso il nome di Dante e il testo della Commedia, l'Inferno segnatamente, vengono citati nell'ultimo capitolo del romanzo.²⁶ Ora, la parte conclusiva dell'estenuante discorso di Consalvo risulta estremamente importante ai fini dell'interpretazione del nostro aneddoto, perché è proprio nella sua perorazione finale che irrompono i riferimenti ideali alla patria e all'Italia, mediati questa volta

²⁴ Cfr. pp. 739-742.

²⁵ Fitti nel limo, dicono: «Tristi fummo / Nell'aere dolce che dal sol s'allegra, / portando dentro accidioso fummo: / or ci attristiam nella bellesta negra». / Quest'inno si gorgoglian nella strozza, / ché dir nol posson con parola integra. (*Inf.* VII, 121-126).

²⁶ Anche Benedetto Giulente aveva evocato Dante nel suo discorso (p. 670).

attraverso la menzione diretta di Dante: «Il pensiero della nostra patria è quest'Italia che il pensiero di Dante divinò, e che i nostri padri ci diedero a costo di sangue (*Vivissimi applausi*)» (p. 1090).²⁷

La donna desiderata e sospirata da lontano

Torniamo ora al nostro aneddoto, precisamente alla sequenza che lo precede, all'ambigua similitudine cortese secondo cui alcuni sfoggerbbero la fede nei nuovi ideali così come si vantano le grazie della donna desiderata ma sospirata da lontano senza volerne cogliere i favori. Una singolare figura di donna questa che, oltre a delinearsi come metafora della nuova Italia, produce anche l'abbagliante metonimia delle rose citate nell'aneddoto. La contiguità testuale della donna e delle rose ha permesso di risalire al romanzo di Giovannino, a questo insospettabile doppio di Consalvo, e quindi all'identificazione-sostituzione di quest'ultimo col morto cugino.

Si rilegga allora l'aneddoto a partire dalla sua luminosa immagine floreale: quella delle rose coltivate da Garibaldi nella Flora del convento.

Sappiamo che nei ricordi di copertura²⁸ è proprio l'abbagliante veste di alcuni loro dettagli a fare da schermo, uno schermo che serve a velare una scena traumatica per il soggetto che l'ha vissuta o che la ricorda. L'aneddoto, nella versione di Consalvo, potrebbe così velare la scena della minaccia di castrazione (il taglio della coda), dell'esclusione (dalle carezze di Menotti), e quindi della morte, che è propriamente non rappresentabile, tanto è vero che a introdurla è il commento del narratore attraverso il sintagma «morto cugino». Infatti, cosa schermano le immagini oleografiche di Garibaldi e delle rose, se non la (paura della) morte violenta angosciosamente temuta da Consalvo?

²⁷ Dante è citato anche prima a p. 1089.

²⁸ Per l'articolazione del ricordo di copertura mi permetto di rinviare a R. GALVAGNO, *Luigi Capuana, Ricordi d'infanzia e di giovinezza*, in *Memorie, Autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Pisa, ETS 2008, pp. 545-554; EAD., *Les Souvenirs-Écrans*, in «Plaisance», Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea, Anno VI – N. 18 (2009), pp. 23-32.

Le rose d'altronde ricorrono anche altrove nel romanzo, ma riferite a delle precise figure femminili: la principessa Teresa («Ma, venuta donna Teresa, ogni cosa fu messa nuovamente sossopra. I fiori essendo “roba che non si mangia” rose e gelsomini furono divelti» p. 559), la principessina Teresa («Teresa, in carrozza chiusa, sotto i platan, stava a udire, col cuore che le batteva come se volesse schiantarsi, con un nodo di pianto alla gola e pallida in viso come una rosa bianca» p. 940), la beata Ximena («Soave profumo di rose e gelsomini e giacinti sprigionossi, come incenso, dal suo corpo» p. 987).

Ma la rosa che Giovannino offre al figlio di Garibaldi si può associare anche ai fiori che il principino di Radali offriva alla sorella di Consalvo: «Giovannino, che s'occupava con amore di floricoltura, mandava grandi mazzi di fiori i quali finivano nella cameretta di Teresa, o piante rare e delicate che ella educava amorosamente» (p. 957).

Il suicidio di Giovannino

La donna tanto desiderata ma solo sospirata, richiamata nella sequenza che precede l'aneddoto, potrebbe allora occultare da un lato una figura materna ideale, temuta e sacra al contempo (la principessa Teresa²⁹ e la Beata Ximena) e, dall'altro, nel modo irriverente e derisorio proprio dello stile di Consalvo, la sorella Teresa per la quale Giovannino muore non avendola posseduta, ma sospirata invano. La tempestiva reazione di Consalvo alla notizia del suicidio del cugino diventa, a questo riguardo, estremamente illuminante, per il modo in cui sospetta un coinvolgimento della sorella nella pazzia e nel suicidio di Giovannino, e per il modo in cui si sforza di esorcizzare la propria angoscia della pazzia e della morte.³⁰

Al contempo il tratto precipuo che fa della donna desiderata l'oggetto di ammirazione per gli altri («tutti la sfoggiano») potrebbe rinviare all'immagine di Isabella Fersa, la donna seducente e lusingatrice, che si rifrange nelle controfigure delle signore eleganti che affollano il grande teatro del meeting elettorale.³¹

²⁹ Consalvo si era fatta della «nonna» un'idea di madre alquanto severa, cfr. I, 4, pp. 527-528; III, 3, p. 946.

³⁰ Cfr. pp. 1041-1042.

³¹ Cfr. pp. 1079-1080.

Si delinea pertanto un'ambigua e composita figura femminile, insieme mistica (Teresina, ma anche Matilde e Margherita) e seducente (Isabella F'ersa e le signore eleganti intervenute al meeting).

Consalvo subisce certo la lusinga di cui le donne lo fanno oggetto, ma aspira specialmente all'approvazione della prozia Ferdinanda dalla quale si reca dopo il comizio, consigliato dalla sorella e dal suo personale interesse economico («La vecchia era capace di non riceverlo; egli aspettava la risposta con una certa ansietà» (pp. 1096-1097), ma forse più autenticamente, spinto dal suo irrinunciabile narcisismo («da zia Ferdinanda contribuiva anche a viziarlo, come erede del principato» p. 561).

Allora come mai Consalvo, forte già del suo trionfo e dell'ascendente che sa di avere sulla prozia, è agitato da «una certa ansietà» quando si reca, dopo lungo tempo, a farle visita per guadagnarla alla sua nuova causa? Come mai ha bisogno della sua approvazione? Al punto che proprio a lei, all'incallita borbonica, svela i veri moventi della sua nuova fede patriottica: mantenere l'antico potere vicereale sotto mentite spoglie.

Inoltre, se si tiene conto della fede politica di Giovannino, che aveva convertito Consalvo ai nuovi ideali,³² allora questa donna desiderata e sospirata è anche, analogicamente trasposta, l'Italia, la cui immagine poetica tradizionale è quella, come è noto, di un corpo di donna. E da questa Italia Consalvo pretende i favori, come la faccia derisoria della metafora cortese lascia intendere; non vuol stare a sospirarla da lontano come invece, a malincuore, aveva fatto Giovannino rinunciando a Teresa. Infatti a irrompere nell'aneddoto, nel bel mezzo della massima idealizzazione floreale, sarà non a caso il «morto cugino». D'altronde per appropriarsi di quest'oggetto (questo corpo) così bramosamente concupito, Consalvo non aveva esitato a ricorrere, poco prima del suo *exploit* oratorio nella palestra ginnastica dei Benedettini, perfino alla «mafia»:

³² «Consalvo non aveva lo stesso carattere della sorella; tutt'al contrario; [...]. Così rodeva il freno, aspettando la primavera e l'autunno che lo ritrovavano ancora in quella prigione, smaniante, irrequieto, buttato a un tratto col partito dei liberali, nella speranza della soppressione dei conventi. Giovannino Radali, che, durando la madre nel proposito di fargli pronunziare i voti, nutriva anche lui questa unica speranza per tornare al secolo, lo aveva convertito; [...]» (pp. 805-806).

Gli altri candidati, però, non si davano vinti, [...]. Dalle parole vennero ai fatti, volarono sedie e bottiglie, luccicarono i coltelli, gravi minacce furono pronunziate. Allora Consalvo si rivolse agli antichi compagni di bagordo, alla gente con la quale aveva fatto vita, un tempo, nelle taverne e nelle case di tolleranza: ceffi spaventosi, pallidi bertonni con la faccia tagliata da cicatrici fecero la guardia al suo palazzo, alla sua persona; si disseminarono nei luoghi loschi, minacciando, intimorendo... «Il candidato di Francesco II ha sguinzagliato la *mafia* per tutto il collegio allo scopo di spaventare gli onesti cittadini» denunciarono i fogli avversarii (pp. 1074-1075).

Stupisce in questo magistrale passaggio l'adibizione del termine «mafia», un sintomatico *hapax* che rivela il lato oscuro, violento e finalmente congenito di ogni potere che il romanzo indaga nelle sue più profonde e mostruose radici. Da questo aspetto De Roberto si può considerare come il più autentico antropologo del disagio (malaria) della civiltà (barbarie) siciliana tra Otto e Novecento, un disagio che ha finito col contagiare, purtroppo, il resto del pianeta.

SRECKO JURISIC
Università di Spalato

“CLAMOR CONFUSO DELLA RIBELLIONE”
TEMATICHE RISORGIMENTALI NEL D’ANNUNZIO VERISTA

Il nome scelto per la nuova era, Risorgimento, è brutto, una variante di Rinascimento, un pretesto per la nuova resurrezione dei morti [...]. In complesso, anche se il nome di Risorgimento è discutibile, la cosa in sé fu buona e nuova. L'Italia nel diciannovesimo secolo divenne una nazione moderna, con un corpo e un'anima, con un territorio unito e una legge comune.

*Giuseppe Antonio Borgese*¹

1. *Dalla poligenesi alla polimorfia (1879-1889)*

Qualsiasi studio sull'opera dannunziana deve fare i conti con la difficoltà, maggiore che negli altri scrittori, di seguire le evoluzioni delle varie micropoetiche del Pescara e il loro andirivieni da moto ondosio. L'*entrelacement* di costanti e di variabili rende particolarmente difficoltoso l'orientamento nel D'Annunzio giovane quando dal groviglio di suggestioni inizia a plasmarsi di quello che sarà il D'Annunzio maturo con idee a rischio d'aborto o destinate a riaffiorare come fiumi carsici negli anni a venire.

Per questo motivo, per meglio inquadrare il peripatetico verismo dannunziano urgono dei paletti cronologici di comodo che permettano di isolare al suo interno la tematica risorgimentale evitando di confonderla con la sordina patriottica che nelle sue varie, e spesso deteriori, declinazioni sarà sempre presente fino ad affermarsi in maniera sempre più evidente dalle *Odi navali* (Napoli, Bideri, 1893, ma con data 1892)² in avanti, negli stessi anni in cui un *dandy* più o

¹ G.A. BORGESI, *Golia o la marcia del fascismo*, Milano, Mondadori 1983, p. 60.

² Le *Odi* verranno aggregate l'anno stesso al *Poema paradisiaco* del Treves.

meno riuscito in seguito a un'indigestione di Nietzsche starà trasformandosi sempre di più in un anacronistico superuomo destinato allo scacco, storico e letterario.

Il *limes* temporale è, a nostro avviso, da individuare nel decennio 1879-1889, il periodo in cui D'Annunzio compone tutte le novelle ascrivibili, con buona pace dei puristi, al verismo e che si chiude con il romanzo dello *spleen* della Roma umbertina, *Il piacere* (1889), uscito nello stesso anno, e per lo stesso editore, Treves, dell'ultimo grande romanzo verghiano, *Mastro-Don Gesualdo* (apparso con data 1890, ma prima a puntate sulla *Nuova antologia*). Si chiude, simbolicamente, l'incompiuto "ciclo dei vinti" e si apre quello dei "romanzi della rosa" destinato anch'esso a non compiersi o, secondo una letteraria legge di Lavoisier secondo cui «Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma», a generare altri cicli incompiuti come quello del "melograno" e del "giglio".

Il decennio in questione si apre con l'esordio letterario assoluto di Gabriele D'Annunzio che avviene, ancora una volta simbolicamente, nello stesso anno (1879) della pubblicazione del primo romanzo verista, *Giacinta* di Capuana. La fatica d'esordio è un'ode saffica dal tono patriottico, *All'Augusto Sovrano d'Italia Umberto I di Savoia, 16 marzo del 1879 suo giorno natalizio. — Auguri e voti dei giovani Vittorio Garbaglia e Gabriele D'Annunzio*,³ pubblicata a proprie spese e successivamente ripudiata. Questo «augurio e vale dei ginnasialini e già cortigiani minimi Vittorio Garbaglia e Gabriele D'Annunzio – in cui si braccava alla regia ricompensa»⁴ è poco più che un «tenue carne» (v. 15), per usare l'espressione dei due verseggiatori in erba, ma varrebbe la pena rileggerne l'ultima parte:

Spera! Verranno per l'Italia nostra
i di novelli nel ceruleo spazio

quasi a indicare con tale scelta editoriale la doppia direzione della poetica dannunziana, attenta al civile e all'intimo con la presenza dell'epico e del lirico.

³ Prato, Tip. Giacchetti 1879. A quanto pare D'Annunzio fu contrario alla pubblicazione, voluta soprattutto da Garbaglia ma alla fine cedette nonostante ritenesse quella poesia «tutto ciò che ci può essere di miserabile e di stonato in una poesia» (lettera ad A. Carera, Prato, 24 marzo 1879, cit. in R. TIBONI, *G. D'Annunzio e l'ode a Re Umberto*, in *Scritti dannunziani*, Pescara, Eidiars 1992, pp. 5-6.

⁴ G.P. LUCINI, *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo 1914, p. 14.

bello di gloria splenderà il vessillo
su 'l Campidoglio.

E allora a Roma torneran le pugne
e i trionfi antichi: per la Sacra via
vedrai su l'alto carro il Vincitore
di lauro cinto [...]

Vinci, re prode, non sien sogni questi
de 'l vate. Vinci!... su la patria terra
rinnovellata brillerà qual sole
l'astro sabauda.⁵

Non si possono tralasciare gli ominosi riferimenti a vati, pugne e all'armamentario d'immagini legate a quel mito di Roma che D'Annunzio successivamente rinverdirà con la pernicioso retorica bellica, prima, e quella fiumana, poi, in una sorta di compimento ideale del Risorgimento. *Ca va sans dire*, che i riferimenti geografici al bel paese, la speme, la vittoria e il clangore dei gladi sugli elmi di turno debbano qualcosa anche agli inni risorgimentali, *Il canto degli italiani* di Mameli, tanto per citarne uno, e al *mèlos* dell'imprecindibile Vate maremmano che l'anno precedente, in occasione di una visita della famiglia reale a Bologna, aveva scritto l'*Ode Alla Regina d'Italia* in onore della regina Margherita, ammiratrice dei suoi versi, meritandosi persino l'accusa di esser diventato monarchico.

Dopo un esordio similmente roboante il patriottismo post-risorgimentale svanirà quasi del tutto per poi riaffiorare negli anni '90. Nel frattempo D'Annunzio, tra l'Urbe e l'Abruzzo, si dedicherà alla composizione dei bozzetti di *Terra vergine* (la *princeps* è del '82) e delle novelle de *Il libro delle vergini* (Roma, Sommaruga, 1884), *San Pantaleone* (Firenze, Barbera, 1885),⁶ il tutto accompagnato alla fatica quotidiana della scrittura a cottimo per le testate giornalistiche romane, genitrici putative del *Piacere* e del "verismo estetico" dannunziano. I numerosi pseudonimi dietro cui con estrema disinvoltura si cela il

⁵ G. D'ANNUNZIO, *A Umberto di Savoia*, in *Tutte le poesie*, vol. III, *Poesie in dialetto, per canzoni e disperse*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton Compton 1995, p. 44.

⁶ Alcuni testi delle ultime due raccolte verranno rielaborati e ripubblicati nei volumi quali *I Violenti* (Napoli, Pièro 1892), *Gli Idolatri* (Napoli, Pièro 1892) e *Nell'assenza di Lanciotto* (Napoli, Bideri 1892).

D'Annunzio giornalista,⁷ oltre alla civettuola mania di protagonismo, nascondono/rivelano anche una personalità e una poetica letterarie che si cercano.

2. La traslitterazione del reale

Il verismo dannunziano è da sempre riluttante ad ogni tentativo d'inquadramento rigido e netto da parte della critica.⁸ Per capire le ragioni di tale renitenza classificatoria vale la pena avvalersi del *Piacere* come di un osservatorio letterario per capire le ragioni intricate del D'Annunzio verista dato che il materiale di cui il romanzo "edonistico" è la più o meno fortunata risultante nasce sulle colonne dei giornali romani parallelamente (o in lievissimo ritardo) rispetto ai bozzetti.

Leggiamone un paragrafo:

La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico appunto, sottilissimo e potentissimo e sempre attivo, gli manteneva nello spirito un certo equilibrio; così che si poteva dire che la sua vita fosse una continua lotta di forze contrarie chiusa nei limiti d'un certo equilibrio. Gli uomini d'intelletto, educati al culto della Bellezza, conservano sempre, anche nelle peggiori depravazioni, una specie di

⁷ Sempre più ampia la bibliografia sull'importante aspetto del D'Annunzio giornalista. Si consultino almeno il volume degli atti AA.VV., *D'Annunzio giornalista*. Atti del V Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 14-15 ottobre 1983), Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani 1984 (in particolar modo gli interventi di I. Ciani e G. Pampaloni); I. CIANI, *La rielaborazione del testo giornalistico nell'Opera*, in *Il testo e la sua rielaborazione*. Atti del Convegno di studi dannunziani (1977), in «Quaderni del Vittoriale», n. 5-6, 1977, pp. 24-47; G. LUFI, *D'Annunzio giornalista e l'idea del classicismo*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 23, 1980, pp. 11-26; I. CIANI, *Da giornalista a supernovo*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 14, 1979, pp. 29-36; G. FABRE, *D'Annunzio esteta per l'informazione*, Napoli, Liguori 1981.

⁸ Sul D'Annunzio verista si vedano: *La capanna di bambusa. Codici culturali e livelli interpretativi per «Terra Vergine»*, a cura di G. Oliva, Chieti, Solfanelli 1994; AA.VV., *D'Annunzio giovane e il verismo. Atti del I Convegno Internazionale di Studi Dannunziani* (Pescara, 21-23 settembre 1979), Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani 1981; P. GIBELLINI, «Terra vergine» e il verismo dannunziano, in *Logos e mythos - studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki 1985, pp. 176-177.

ordine. La concezione della Bellezza è, dirò così, l'asse del loro essere interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano.⁹

Lo spirito dell'«uomo d'intelletto» è, secondo l'*alter ego* dannunziano, tenuto in equilibrio grazie all'innato senso della bellezza. Si tratta evidentemente di un equilibrio estremamente precario perché estremamente soggettivo, soggetto al capriccio del gusto e che ha poco o nulla da spartire con l'equilibrio oggettivo perseguito dal Verga verista secondo cui «L'opera sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale [...] senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine».¹⁰

Il «verismo» del Pescaraese è una chiara emanazione della scrittura del vero verghiano, ma con essa ha più d'un punto d'attrito. Allo specchio verghiano in cui il reale si riflette fedelmente, D'Annunzio oppone magari un vaso esposto tra i *bibelots* in un salotto della Roma umbertina o, perché no?, della borghesia rurale abruzzese che riflette un reale inevitabilmente deformato perché l'oggetto riflettente è il frutto di una scelta dettata dal suo spiccato gusto estetico. Nella citatissima lettera a Salvatore Farina premessa all'*Amante di Gramigna*, Verga diceva:

Io te lo ripeterò [il racconto] così come l'ho raccolto nei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore.¹¹

D'Annunzio lungi dal cercare la chimera del vero assoluto, fissa, indulgiando talvolta con morbosa insistenza su alcuni particolari, il fatto narrato proprio attraverso «la lente dello scrittore». Il suo è, dunque, un verismo selettivo legato a un gusto tutto dannunziano per la *mise en literature* che oppone allo scrittore che si eclissa uno scrittore esibizionista e incline a virtuosissimi stilistici. Il dato feno-

⁹ G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, a cura di G. Ferrara, Milano, Mondadori 1989, p. 20. D'ora in avanti solo *P* seguito dal numero di pagina in coda alla citazione.

¹⁰ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori 1979, p. 203. C.v.o. nel testo.

¹¹ Ivi, p. 202.

menico perseguito con semplicità dallo scrittore siciliano, viene in D'Annunzio caricato di impressioni decorative, sostituendo al mimetismo verista dei modi popolari una ferinità sensuale spinta fino alla grottesca regressione bestiale dell'umano e all'exasperazione dell'orrido nel paesaggio del *locus asper* abruzzese che rispondono ad ambizioni estetiche certamente elevate del giovane autore. Si badi, qui, bene anche ad un'altra cosa che spiazza chi si accosta allo studio del D'Annunzio verista: la scelta dei temi va al di là del pessimismo determinista. Le novelle (e articoli) ambientate nei salotti bene della neocapitale d'Italia ne sono agli antipodi. La modalità estetista si insinua nella prosa giovanile dannunziana proprio attraverso le scelte tematiche (inevitabili considerata la quotidianità del giovane Gabriele all'epoca) e la resa degli ambienti sfarzosi dell'Urbe che ne consegue. Dal segno al simbolo il passo sarà breve.

In questa prospettiva il verismo dannunziano appare persino più "vero" o, meglio, più completo, di quello verghiano perché «le réalisme du roman ne réside pas dans le genre de vie qu'il représente, mais dans la manière dont il le fait».¹² D'Annunzio va oltre la narrazione del disagio degli emarginati del Meridione spostandosi, anche fisicamente, nella capitale per dare alla sua scrittura sperimentale e in perenne evoluzione un respiro più ampio. Anche Verga stesso ambirà a raccontare gli ambienti altolocati, ma non completerà mai i cicli progettati sull'argomento¹³ dove la ricerca letteraria avrebbe portato il catanese verso ambienti che non conosceva altrettanto bene come quelli già esplorati.

Nella fase giovanile il temario dannunziano pesca inevitabilmente nella gamma pessimista e meridionalista dei temi, ma la deflagrazione di quel raggio ristretto è prossima com'è evidente da numerosi testi "pseudoveristi" che dalle alture del *Piacere* potranno essere veduti quasi come le storielle raccontate dal *dandy*, reale o letterario che sia. Dopotutto, sempre nel *Piacere, livre de chevet* del *dandy* perfetto in procinto di trasformarsi in superuomo imperfetto, l'*alter ego* Sperelli in società costruisce il proprio fascino anche in questo modo, narrando:

¹² I. WAIT, *Réalisme et forme romanesque*, in *Littérature et réalité*, a cura di G. Genette e T. Todorov, Paris, Seuil 1982, p. 14.

¹³ Sull'argomento cfr. G. MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto: Verga dal «Mastro-don Gesualdo» alla «Duchessa di Leyra»*, in *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi 1998, pp. 69-87.

Egli diceva queste sciocchezze senza ridere, diletandosi ad empir di stupefazione o d'irritazione la dolce ignoranza di quelle oche belle. Aveva, quando si trovava nel demimonde, una sua maniera e un suo stile particolari. Per non annoiarsi, si metteva a compor frasi grottesche, a gittar paradossi enormi, atroci impertinenze dissimulate con l'ambiguità delle parole, sottigliezze incomprensibili, madrigali enigmatici, in una lingua originale, mista come un gergo, di mille sapori come un'olla podrida rabelesiana, carica di spezie forti e di polpe succulente. Nessuno meglio di lui sapeva raccontare una novellina grassa, un aneddoto scandaloso, una gesta da Casanova. Nessuno, nella descrizione d'una cosa di voluttà, sapeva meglio di lui trovare la parola lubrica ma precisa e possente, la vera parola di carne e d'ossa, la frase piena di midolla sostanziale, la frase che vive e respira e palpita come la cosa di cui ritrae la forma, comunicando all'uditor degno un piacere duplice, un godimento non pur dell'intelletto ma dei sensi, una gioia simile in parte a quella che producono certe pitture dei grandi maestri coloristi, impastate di porpora e di latte, bagnate come nella trasparenza d'un'ambra liquida, impregnate d'un oro caldo e inestinguibilmente luminoso come un sangue immortale (P, 118-119)

Stupire l'uditorio non coltissimo, dunque, raccontando un aneddoto, un *fait divers*, rendendolo però spettacolare con la narrazione stessa: sembra quasi che Sperelli si riferisca alla novellistica dannunziana, così ricca di bizzarrie (riscritture boccacesche, favole, stralci di epistolari, atti unici, versioni dialettali per tacer d'altro), e al suo pubblico.

D'Annunzio, per genetica incline più alla borghesia (se non addirittura all'aristocrazia) urbana, si accosterebbe al verismo come a una moda passeggera e le sue novelle giovanili andrebbero lette come una lettura amena per un pubblico a cui da lì a poco saprà offrire ben altri prodotti. La resa alterata dell'Abruzzo segreto mentre è in corso la ricerca della misura del romanzo che meglio racconterà la contemporaneità fa sì che le due tendenze, quella estetizzante e quella verista, si mescolino. La verghiana, vana, aspirazione a rappresentare in maniera equilibrata la società nella sua interezza con cicli di romanzi e sillogi di racconti in D'Annunzio viene meno: il suo Abruzzo ruota principalmente attorno agli istinti ferini e all'erotica cupa. Quest'ultima conseguenza evidente e compiaciuta di una giovinezza da stereotipo, divisa tra la vita dell'Urbe e le estati abruzzesi, smodatamente assetata di avventure di sesso e ruotante attorno a una grottesca alacrità genitale. L'attenzione alle sonorità, ai cromatismi, alla composizione dei quadri narrativi rivelano tracce di

dandismo letterario. Il giovane abruzzese scrive negli anni in cui inizia la *belle époque* che ha come una delle caratteristiche principali la questione della liberazione sessuale (D'Annunzio, con scandali, privati e letterari, vi giocherà un ruolo fondamentale). Le mentite spoglie veriste e il filtro di un Abruzzo lontano e immaginato primitivo servono allo scrittore, abile anche come promotore di se stesso, per raccontare quello che messo in altre forme sarebbe difficilmente digeribile al grande pubblico.

3. *Dire del Risorgimento per dire altro*

Al di là del fondale della novellistica nel suo complesso, quello di un Abruzzo arretrato dal punto di vista socio-economico, presumibilmente a causa del dominio dei Borboni (la cosa è raramente esplicitata, ma è deducibile), i due testi veristi del D'Annunzio giovane in cui al Risorgimento viene riservato il trattamento più interessante sono indubbiamente *La vergine Anna* (1884) e *La morte del duca d'Ofena* (1885), indubbiamente tra le migliori prove del D'Annunzio novelliere.

Per meglio comprendere la prima novella andrebbe dato uno sguardo alla sua genesi. Il testo appare sul *Fanfulla della Domenica*, in tre puntate, il 7, 14 e 21 settembre 1884 con il titolo *Annali di Anna* che conserverà una volta inserito nella raccolta *San Pantaleone*. Il titolo definitivo, *La vergine Anna*, viene assegnato nella sistemazione definitiva nelle *Novelle della Pescara* (Milano, Treves, 1902).¹⁴ Il titolo originario rivela le intenzioni dello scrittore ventunenne: l'idea è quella di tentare la cronaca della vita di Anna Minella, una sorta di mistica abruzzese, addirittura in odor di santità. In una quindicina di capitoli brevi D'Annunzio sviluppa la parabola biografica della donna evidenziando soprattutto il primitivo e il crescente fanatismo religioso della donna, divenuta una specie di suora laica a furor di popolo, e il progressivo decadimento fisico e mentale che l'accompagna. Gli echi flaubertiani (*Il coeur simple* dei *Trois contes*) e verghiani (*Rosso Malpelo*)

¹⁴ Sulla genesi dell'intera raccolta e sull'interessante aspetto della variantistica si rinvia a I. CIANI, *Storia di un libro dannunziano. "Le novelle della Pescara"*, Milano-Napoli, Ricciardi 1979 e anche a R. SCRIVANO, *Appunti su D'Annunzio novelliere. Da «San Pantaleone» alle «Novelle della Pescara»*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 5-6, 1977, p. 259 e sgg.

non impediscono a D'Annunzio di narrare da par suo in maniera convincente la storia in particolar modo perché l'Abruzzese, a differenza di quanto fatto altrove nelle novelle, non indugia sui particolari scabrosi al solo fine di esibirsi in virtuosismi stilistici. Gli riesce persino di sfiorare una sorta di "straniamento" grazie all'equilibrio narrativo e il giudizio critico sulla vicenda nasce principalmente dal contrasto che si instaura tra punto di vista del narratore interno e punto di vista dell'autore e del lettore impliciti. L'andamento del testo è cronologico, il lettore segue Anna nei vari periodi della sua vita, dalla nascita («Dal congiungimento nacque Anna; e fu nel mese di giugno del 1817»)¹⁵ alla morte avvenuta in seguito a un terremoto (10 settembre 1877) con in mezzo un sessantennio di vita scandito per lo più da disgrazie vissute dalla donna con rassegnazione religiosa ai confini della sanità mentale. I fatti risorgimentali vengono introdotti in maniera magistrale nella storia, quasi di soppiatto. Il "rivoluzionario" si annida tra i proci che corteggiano donna Cristina Basile, ricca vedova presso la quale Anna trova rifugio e di cui diviene donna di servizio. Il marito di Donna Cristina muore nel marzo del 1853 e l'indicatore temporale non lascia spazio a molti dubbi.¹⁶ Dapprima si tratta di beghe concernenti l'eredità del defunto, ma esse celano anche altre divergenze di opinioni. Il personaggio chiave dell'episodio è «Don Fiore Ussorio, uomo di spiriti pugnaci, gran leggitore di opere politiche e citator trionfante di esempi storici in ogni disputa, pallido d'un pallor terrigno, con una sottile corona di barba intorno agli zigomi e una bocca singolarmente atteggiata in linea obliqua» (VA, 143) a cui è da opporre

¹⁵ G. D'ANNUNZIO, *Vergine Anna*, in *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2000, p. 131. D'ora in avanti VA seguito dal numero di pagina in coda alla citazione. Per *La morte del duca d'Ofena* si userà invece la sigla MO.

¹⁶ Ci si riferisce naturalmente alla rivolta di Milano, avvenuta un mesetto prima, il 6 febbraio 1853, un episodio della storia del Risorgimento italiano dove ai motivi patriottici e nazionali si associarono le prime idealità socialiste. L'avvenimento all'epoca ebbe vasta risonanza presso l'opinione pubblica borghese che vide in esso la necessità che il processo unitario si compisse quanto prima mettendo ai margini sia il movimento mazziniano sia quei movimenti d'ispirazione socialista che avevano già dato prova di sé nella Rivoluzione del '48 e che ora sembravano volersi riproporre in Italia ad opera della classe operaia (Cfr. L. POLLINI, *La rivolta di Milano del 6 febbraio 1853*, Milano, Ceschina 1953, pp. 337).

Fabate Egidio Cennamele che, volendo trarre l'eredità ai benefici della chiesa, osteggiava con ben coperta astuzia di impedimenti le lusinghe. La gran contesa, che sarà un giorno narrata dal cronista per diffuso, durò molto tempo ed ebbe molta varietà di vicende. E principal teatro della prima azione fu il cenacolo, sala rettangolare dove su la carta francesca delle pareti erano francescamente rappresentati i fatti di Ulisse naufragante all'isola di Calipso. Quasi tutte le sere i campioni si riunivano intorno all'inclita vedova; e facevano il giuoco della briscola e il giuoco dell'amore alternativamente (I/4, 144).

Lo scontro assumerà toni sempre più accesi a causa del probabile anticlericalismo di Ussorio:

Una volta ella senti su per le scale Don Fiore Ussorio gridare nel calore della disputa un'ingiuria contro l'abate Cennamele che parlava sommessamente; e poiché l'irriverenza le parve mostruosa, ella da allora in poi tenne Don Fiore per un uomo diabolico e al comparir di lui si faceva rapidamente il segno della croce e mormorava un *Pater*. (I/4, 144).

Alcuni anni dopo, nel 1857,¹⁷ il "cronista" riferisce di un altro evento simile, apparentemente una bega locale, che però sembra portare con sé altri rancori e che si risolverà in maniera più o meno pacifica solo grazie a una concessione dell'arcivescovo di Chieti:

Ma nella Settimana Santa del 1857, sorse un grande avvenimento. Tra la Confraternita capitanata da Don Fileno d'Amelio e Fabate Cennamele, coadiuvato dai satelliti parrocchiali, scoppiò la guerra; e ne fu causa un contrasto per la processione di Gesù morto. Don Fileno voleva che la pompa, fornita dai congregati, uscisse dalla chiesa della Confraternita; l'abate voleva che la pompa uscisse dalla chiesa parrocchiale. La guerra attrasse e avviluppò tutti i cittadini e le milizie del Re di Napoli, residenti nel forte. Nacquero tumulti popolari; le vie furono occupate da assembramenti di gente fanatica; pattuglie armigere andarono in volta per impedire i disordini; il conte Arcivescovo di Chieti fu assediato da

¹⁷ Il 1857 è un'altra data di rilievo per l'epopea risorgimentale italiana con i fatti di Sapri: il 26 giugno Carlo Pisacane sbarca a Ponza, isola penitenziaria, libera trecento reclusi e poi sbarca presso Sapri, tra Campania e Basilicata. I contadini pensano di trovarsi di fronte a dei briganti e avvertono le truppe borboniche che uccidono Pisacane e fanno prigionieri i suoi compagni. Cfr. N. ROSSELLI, *Carlo Pisacane nel Risorgimento italiano*, Torino, Einaudi 1977 e L. RUSSI, *Carlo Pisacane: vita e pensiero di un rivoluzionario*, Milano, Il saggiatore 1982.

innumerevoli messi d'ambo le parti; corse molta pecunia per corruzioni; un mormorio di congiure misteriose si sparse nella città. Focolare degli odii la casa di Donna Cristina Basile. Don Fiore Ussorio sfolorò per mirabili stratagemmi e per audacie novissime, in quei giorni di lotta. Don Paolo Nervegna ebbe un grave spargimento di bile. Don Ignazio Cespa adoperò in vano tutte le sue blande arti conciliative e i suoi sorrisi melliflui. La vittoria fu contrastata con un accanimento implacabile, fino all'ora rituale della pompa funeraria. Il popolo fremeva nell'aspettazione; il comandante delle milizie, partigiano dell'abbazia, minacciava castighi ai facinorosi della Confraternita. La rivolta stava per irrompere. Quando ecco giungere su la piazza un soldato a cavallo latore di un messaggio episcopale che dava la vittoria ai congregati. [...] La processione non passò sotto le finestre dell'abate. Di tratto in tratto una specie di movimento irregolare correva lungo le file, come se la schiera antesignana incontrasse un ostacolo. E n'era causa il contrasto tra il crocifero della Confraternita e il luogotenente delle milizie, i quali ambedue avevano ricevuto il comando di seguire un itinerario diverso. Poiché il luogotenente non poteva usar violenza senza commetter sacrilegio, vinse il crocifero. I congregati esultavano; il comandante generale ardeva d'ira; il popolo s'empiva di curiosità. [...] Allora fu che il comandante, spezzando tra i denti aspre parole contro la Confraternita, gittò violentemente il suo cero nel piatto e voltò le spalle con piglio minaccioso. Tutti rimasero allibiti. E nel momentaneo silenzio si udì tintinnare la spada di colui che si allontanava. Solo Don Fiore Ussorio ebbe la temerità di sorridere. [...] I fatti per moltissimo tempo incitarono l'attività vocale dei cittadini e furono causa di turbolenze (I/4, 153-154).

Gli accenni a disordini popolari sono delle chiare allusioni al fermento risorgimentale che va prendendo sempre più piede. Man mano che gli anni passano i tumulti che D'Annunzio usa come sfondo per la storia dell'ormai inebetita fedele sono sempre più violenti e meglio definiti, con l'unità d'Italia che si avvicina.

Leggiamo ancora:

Nel 1860 la città fu turbata da gravi agitazioni. Si udivano spesso nella notte i rulli dei tamburi, gli allarmi delle sentinelle, i colpi della moschetteria. Nella casa di Donna Cristina si manifestò un più vivo fervore di azione tra i cinque proci. Anna non si sbigottì; ma visse in un raccoglimento profondo, non prendendo conoscenza degli avvenimenti pubblici né di quelli domestici, adempiendo ai suoi uffici con un'esattezza macchinale. Nel mese di settembre la fortezza di Pescara fu evacuata; le milizie borboniche si sbandarono, gittando armi e bagagli nelle acque del fiume; stuoli di cittadini corsero le vie con liberali

esclamazioni di gioia. Anna, come seppe che l'abate Cennamele era fuggito precipitosamente, pensò che i nemici della Chiesa di Dio avessero ottenuto il trionfo; e n'ebbe molto dolore. Dopo, la sua vita si svolse in pace, lungo tempo (I/4, 162).

Ci troviamo ormai a ridosso dell'Unità: il 5 maggio 1860 due piroscafi (il *Piemonte* ed il *Lombardo*) della Società di Navigazione Rubattino con a bordo circa 1088 uomini guidati da Garibaldi salpano da Quarto, presso Genova, diretti verso la Sicilia insorta dando l'inizio alla Spedizione dei Mille.¹⁸ Sembra quasi che D'Annunzio voglia fare eco, tappa per tappa, agli eventi risorgimentali sottolineando così la mancanza di un qualsivoglia reale cambiamento per le classi rurali prima e dopo l'Unità d'Italia, classi di cui Anna è esemplare peculiarissimo. Come se nulla fosse cambiato, anzi sembra quasi che la situazione sia peggiorata.

Le vicende del Risorgimento ritornano nella *Morte del Duca d'Ofena*¹⁹ in cui, dal fondale dipinto quale erano in *VerGINE ANNA*, passano al ruolo centrale. Stavolta l'indicatore temporale manca, ma è lecito supporre che si tratti di rivolte antiborboniche tra il 1830-1859 (ci sono riferimenti al regno di Ferdinando II di Borbone: «- In nome di S.M. Ferdinando II, per la grazia di Dio, Re delle Due Sicilie, di Gerusalemme...», *MO*, 242). La trama del racconto è anche in questo caso ben resa nel titolo: una sollevazione popolare mette fine al dominio di un signorotto locale abruzzese, il Duca d'Ofena, appunto. Il racconto poggia soprattutto sulla resa riuscita della decadenza della famiglia nobiliare in questione, simbolo dell'*ancien régime* borbonico. Don Filippo Cassàura è deforme nel corpo²⁰ e semiparalizzato, men-

tre suo figlio, Luigi, è virile nell'aspetto²¹ ma di dubbi costumi – viene infatti accennata la sua omosessualità e l'amore per l'effeminato valletto.²² Ai personaggi della corte del duca viene opposta la folla, il popolo, qui fa una delle sue prime apparizioni in D'Annunzio che saprà farne un "personaggio" vero e proprio negli anni a venire.²³ Anche qui la massa si muove all'unisono, non viene citato nessun nome in particolare, è quasi un essere vivente a sé.²⁴

²¹ «Alto di statura e robusto, aveva la barba ancor tutta nera su le mascelle assai grosse; la bocca tumida e imperiosa, piena d'un soffio veemente; gli occhi torbidi e voraci; il naso grande, palpitante, sparso di rossore» (*MO*, 237-238).

²² «Il duca, vedendo Carletto, gettò un grido. Lo prese fra le braccia, si mise a tastarlo in tutto il corpo per trovare la ferita. – Che t'hanno fatto? Di', che t'hanno fatto? Il giovine piangeva, come una donna. – Qui – disse fra i singhiozzi. Abbassò la testa e mostrò su la nuca alcune ciocche di capelli attaccate insieme dal sangue rappreso.

Il duca mise le dita fra i capelli delicatamente, per iscoprir la ferita. Egli amava d'un tristo amore Carletto Grua; ed aveva per lui le cure d'un amante. – Ti fa dolore? – gli chiese. Il giovine singhiozzò più forte. Egli era esile come una fanciulla; aveva un volto femineo, a pena a pena ombrato d'una lanugine bionda; i capelli alquanto

lungi, bellissima la bocca, e la voce acuta come quella degli evirati. Era un orfano, figliuolo d'un confettiere di Benevento. Faceva da valletto al duca» (*MO*, 239).

²³ La fenomenologia della folla in D'Annunzio porta con sé una bibliografia sempre più ampia a partire dagli studiosi coevi, Sighele su tutti con i saggi quali *L'intelligenza della folla* (1903) il cui terzo capitolo s'intitola *La folla e Gabriele D'Annunzio*. Sighele dedicherà all'opera dannunziana anche altri lavori. Su D'Annunzio e la folla si vedano M. GIACHINO, *La «Chimera occhinta» e la «parola dominatrice»: la folla nel Fuoco, D'Annunzio e Venezia. Convegno di studio*, a cura di E. Mariano, Lucarini 1991, pp. 187-208; L.M. GUNZBERG, *D'Annunzio's crowds*, in *Quaderni dannunziani*, n. 5-6, 1990, pp. 223-239.

²⁴ D'Annunzio parla di «una moltitudine d'uomini agitata e ondeggiante, come un rigurgito di flutti, che dava indizio di un'altra maggior moltitudine non visibile, nascosta dalla linea dei tetti e dalle querci di San Pio» (*MO*, 236); «La moltitudine, in fatti, irrompeva su per l'ampia salita, urlando e scotendo nell'aria armi ed arnesi, con una tal furia concorde che non pareva un adunamento di singoli uomini ma la coerente massa d'una qualche cieca materia sospinta da una irresistibile forza. In pochi minuti fu sotto al palazzo, si allungò intorno come un gran serpente di molte spire, e chiuse in un denso cerchio tutto l'edificio. Taluni dei ribelli portavano alti fasci di canne accesi, come fiaccole, che gittavano su i volti una luce mobile e rossastra, schizzavano faville e

¹⁸ Per approfondimenti almeno D. MACK SMITH, *Il Risorgimento Italiano*, Bari, Laterza 1999.

¹⁹ Il racconto è apparso il 6 gennaio 1888 sul «Don Chisciotte della Manca» e, successivamente, senza varianti nella silloge *I Fiolenti*. Si tratterebbe del tentativo di un romanzo storico e D'Annunzio scrisse in quel periodo a Nencioni dicendo che aveva a disposizione dell'ottimo materiale storico sul dominio borbonico dell'Abruzzo, sui fatti di Sapri, sui cospiratori politici ecc.

²⁰ La resa dell'aspetto fisico è tipicamente verista: «Era un uomo tarchiato, con le gambe in arco, con le mani enormi, coperte di peli sul dorso, bestiali. Aveva gli occhi un poco obliqui, biancastri come quelli degli albi, tutta la faccia sparsa di lentiggini, pochi capelli rossi su le tempie, e l'occipite occupato da certe escrescenze dure e scure in forma di castagne.» (*MO*, 235-236).

Dopo aver respinto il primo attacco dei rivoltosi con eccessiva ferocia il duca e il suo *entourage* si danno alla pazza gioia²⁵ ma ben presto cadranno vittime di un secondo e decisivo arrembaggio della folla e il finale è oltremodo interessante.

La folla appicca un incendio per stanare dal palazzo il duca e i suoi:

La morte era inevitabile. Il fuoco, sotto il costante soffio del vento, propagatasi con una stupenda celerità per tutta la vecchia ossatura dell'edificio, divorando ogni cosa, suscitando da ogni cosa vampe mobili, fluide, canore. Le vampe correvano lievi su le pareti, lambivano le tappezzerie, esitavano un istante a fior del tessuto, si colorivano di tinte mutevoli e vaghe, penetravano nella trama con mille lingue sottilissime e vibranti, parevano infondere per un attimo nelle figure murali uno spirito, accendere per un attimo su la bocca delle ninfe e delle iddie un riso non mai veduto, muovere per un attimo le loro attitudini e i loro gesti immobili. Passavan oltre, in fuga sempre più luminosa; si avvolgevano alle suppellettili di legno, conservando fino all'ultimo la loro forma, così da farle apparire tutte materiate di piropi che d'un tratto si disgregavano e s'incenerivano come per incanti. Le voci delle vampe erano innumerevoli; formavano un vasto coro, una profonda armonia, come d'una selva dai milioni di foglie, come d'un organo dai milioni di canne. Già appariva ad intervalli, nelle aperture fragorose, il cielo puro con le sue corone di stelle. Omai tutto il palazzo era in potere del fuoco (MO, 245-246)

A leggere attentamente la descrizione ci si rende conto che il fuoco si identifica con la folla: distrugge il palazzo, ha voce e si muove in armonia come la folla. Il fuoco/la folla distruggono il mondo aristocratico del duca, rappresentato attraverso gli oggetti che bruciano, riducendolo in cenere. Il messaggio del testo sarebbe, implicitamente, quello di giustizia popolare che ha la meglio sul tiranno, ma i paragrafi finali fanno quasi pensare al contrario, che cioè D'Annunzio voglia prendere le parti di quell'*élite* debosciata:

schegge ardenti, mettevano un crepitio sonoro. Altri, in un gruppo compatto, sostenevano un'antenna, alla cui cima penzolava un cadavere umano. Minacciavano la morte coi gesti e con le voci» (MO, 239-240).

²⁵ «Inebriati dalla vittoria, grondanti per la fatica, i servi discesero a rifocillarsi. Tutti erano incolumi. Bevevano senza misura, e facevano gazzarra. Alcuni proclamavano i nomi di quelli che essi avevan colpito, e ne descrivevano il modo della caduta, buffonescamente. [...] Alimentate dal vino, le millanterie si moltiplicavano» (MO, 244-245).

Su la porta grande, proprio in cospetto del popolo, apparve Don Luigi con le vesti in fiamme portando su le spalle il corpo inerte di Carletto Grua. Egli aveva tutto il volto bruciato, irricognoscibile; non aveva quasi più capelli, né barba. Ma camminava a traverso l'incendio, impavido, non anche morto, poiché valeva a sostener gli spiriti quello stesso atroce dolore. Da prima il popolo ammutolì. Poi di nuovo proruppe in urli e in gesti, aspettando con ferocia che la gran vittima venisse a spirargli dinanzi. — Qui, qui, canel! Ti vogliamo veder morire! Don Luigi udì, a traverso le fiamme, l'ultime ingiurie. Raccolse tutta l'anima in un atto di scherno indescrivibile. Quindi voltò le spalle; e disparve per sempre dove più ruggiva il fuoco (MO, 247).

4. L'Antirisorgimento dannunziano

Il duca sceglie di morire tra le fiamme piuttosto che darsi alla turba violenta. La scelta, che è anche dannunziana, e che, al di là del significato purificatore delle fiamme,²⁶ riserva al personaggio che il lettore percepisce come negativo una morte eroica, tragica nel senso più nobile del termine. Il gesto del duca non è da leggere come un atto di codardia (la fuga davanti ai propri carnefici), ma come un atto di coraggio e di forza: è la scelta di una morte lenta e dolorosa, ma degna del proprio *status* sociale. Ancora una volta è il romanzo che abbiamo posto come termine *ad quem* del decennio "verista" dannunziano, *Il piacere*, a darci lumi in proposito attraverso un noto brano:

Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d'eletta cultura, d'eleganza e di arte (P, 18)

Siamo ormai avviati verso quella linea che porterà i personaggi dannunziani verso il disprezzo dei valori democratici della nuova nazione sempre più acuito. Il «giovin signore» *fin de siècle* Sperelli manifesta un orgoglioso distacco dalla meschinità del mondo borghese, che tende a mercificare l'arte, coltivata invece nella sua unicità dall'aristocrazia («d'antica nobiltà italiana»), cui egli appartiene. Il rifiuto

²⁶ Viene in mente la nota morte per fuoco dannunziana, quella di Mila nella *Figlia di Iorio* (Milano, Treves 1904) al grido «La fiamma è bella!».

del sistema democratico (metaforicamente definito «grigio diluvio democratico») nasce dunque da motivazioni estetiche: la democrazia distrugge la sensibilità artistica («cose belle e rare»). È palpabile l'insoddisfazione per la società creatasi con l'Unità ed è il primo grado dell'evoluzione/involuzione del personaggio dannunziano che ben presto, complice Nietzsche, ne *Le vergini delle rocce* (Milano, Treves, 1895)²⁷ subirà un'ulteriore aggiornamento: Claudio Cantelmo, altro *alter ego*, discendente di una nobile famiglia, è disgustato dalla società borghese in cui vive, regolata solo dalla legge del profitto e decide di lasciare un erede che riporti la società ai vecchi valori nobiliari, ormai travolti da quelli della plebe generando un Superuomo, il nuovo Re di Roma e il nuovo ordine, alternativo a quello dell'evidentemente insoddisfacente dell'Italia unita, e per questo va a cercare una donna adatta alla procreazione. Si reca nei luoghi in cui ha passato l'infanzia e riallaccia i rapporti, guarda caso, con una famiglia borbonica del posto, i Capece Montaga, anche questa ormai in decadenza.²⁸ In aperto contrasto con i valori diffusi dalla Rivoluzione francese, Cantelmo considera i plebei (cioè i borghesi e i proletari) gente «sempre pronta a porgere i polsi per le catene»: non è più il «popolo» delle squallide visioni del contado abruzzese, modulato a proprio piacimento e sottoposto alle più svariate modificazioni a seconda dell'umore intellettuale di D'Annunzio, ma «folla», e cioè l'insieme di molteplici realtà sociali unificate capaci della mutazione e del sovvertimento d'ogni ordine sociale guidate da colui che detiene il potere sulle genti in virtù della qualità della sua stirpe e dell'intelletto votato al culto della Bellezza, metro di tutte le realtà. La riscossa antidemocratica che ristabilisca un regime autoritario e aristocratico con a capo un *homo novus* nonché la critica della società postunitaria, formulata nella prima parte del romanzo, una sorta di manifesto politico di D'Annunzio, risulta permeata, nella sua elaborazione propositiva, da idee antidemocratiche di derivazione nic-

ciana, pericolose, superficiali e antistoriche ed è, in fondo, uno schiaffo al Risorgimento.

Il verismo prende le mosse dalle inchieste di Sonnino e Franchetti, com'è noto. Ancor prima della nota inchiesta siciliana, edita nel '76, i due studiosi pubblicano, in uno stesso volume, i seguenti due lavori: *Condizioni economiche ed amministrative delle province napoletane. Abruzzi e Molise-Calabrie e Basilicata. Appunti di viaggio di Leopoldo Franchetti e La mezzeria in Toscana di Sidney Sonnino*.²⁹ Nella prefazione al proprio scritto Franchetti espone grosso modo i concetti che verranno ribaditi anche nella prefazione al successivo scritto sulla Sicilia. Si dice del desiderio di essere oggettivi da parte dell'autore e del suo intento di rappresentare l'Italia postunitaria così com'è per sollevarla dalle difficili condizioni in cui versa. All'appello, com'è noto, risponderanno numerosi scrittori dando vita ai cosiddetti verismi regionali³⁰ di varia riuscita. Ora, lungi da voler porre i loro scritti come studio definitivo e, ancor meno, come manifesto di poetica, non si può ignorare il fatto che i due studiosi in entrambe le prefazioni invitano gli italiani anche a dare una loro versione, una loro interpretazione dell'Italia.

Nel volume dedicato alle province napoletane così leggiamo:

Uniamoci dunque per ricercare le cagioni di quei mali e i loro rimedi. Riprendano per conto loro inchiesta che ho cercato di fare, correggano gli errori che non possono mancare nelle mie asserzioni e ne' miei giudizi: mettamoci all'opera insieme, ma affrettiamoci, che il cammino è lungo, e non sappiamo che cosa ci aspetti per via.³¹

Il risultato potrebbe dunque essere un'incognita imprevedibile. Così, dalla scrittura del vero, nata per scoprire la nuova Italia unita, D'Annunzio genera una scrittura nuova e perturbante, che ambisce se non a disfare l'Italia, almeno a riscriverla.

²⁷ Le idee espone nel romanzo fecero scalpore all'epoca. Basti ricordare la sulfurea recensione pirandelliana. Su «*Le vergini delle rocce*» di Gabriele D'Annunzio, in «La critica», 8 novembre 1895 e oggi raccolta in *Umorismo e altri saggi*, a cura di N. Gazich, Firenze, Giunti, anno, pp. 247-250.

²⁸ «Quella grande stirpe moribonda aggiungeva a quel paese di rocce una specie di funebre bellezza» (G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, Milano, Mondadori, anno, p. 49)

²⁹ L. FRANCHETTI, S. SONNINO, *Condizioni economiche ed amministrative delle province napoletane. Abruzzi e Molise-Calabrie e Basilicata. La mezzeria in Toscana*, Firenze, Tip. Della Gazzetta d'Italia 1875.

³⁰ Si veda sull'argomento l'antologia ottimamente curata da G. OLIVA e V. MORIETTI, *Verga e i verismi regionali* (Roma, Studium 1996).

³¹ L. FRANCHETTI, S. SONNINO, *Condizioni economiche*, cit., p. IV.

CAPUANA E L'AGIOGRAFIA DEL RISORGIMENTO

Nell'ampio spazio riservato dagli scrittori veristi e siciliani dalla fine del XIX secolo in poi al Risorgimento, caratterizzato, pur se all'interno di una serie di variazioni concettuali, da una sostanziale affinità tematica, certamente la figura Capuana assume un ruolo autonomo e piuttosto decentrato; in primo luogo per il particolare angolo di visione determinato dalla sua implicazione personale al movimento insurrezionale e dall'attiva partecipazione alla vita politica post-unitaria; ma soprattutto per l'esiguità e nel contempo per l'eccentricità della sua produzione storico-risorgimentale contrassegnata dal carattere agiografico e in vario modo mitografico. Ma al di là di queste demarcazioni e limiti iniziali va subito sottolineato come questo tipo di elaborazione non abbia solamente dei risvolti celebrativi e encomiastici, ma dia modo all'autore di articolare una riflessione storica ed ideologica piuttosto originale e in definitiva non allineata alle modalità sperimentate dai suoi compagni di corrente. Vogliamo riferirci in particolare a una breve ma compatta serie di opere in cui l'autore a ridosso della prima guerra mondiale rinfocola il mito attivista garibaldino, irrorando in tal modo le istanze nazionalistiche prima e interventiste poi; nella fattispecie il racconto del 1913 *Viva san Garibaldi*,¹ e la commedia del 1915 *Prima dei Mille*,² e l'appendice di sapore deamicisiano *Il diario di Cesare* del 1914.³

¹ La novella è stata pubblicata per la prima volta da G. OLIVA, *La mitizzazione di Garibaldi e una novella inedita*, in «Giornale Italiano di Filologia», 1975, 2, pp. 170-197; poi inserito nel volume *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia 1979, pp. 131-166, a cui d'ora in poi ci riferiremo.

² *Prima dei Mille*. Dramma patriottico, in *Teatro italiano*, Vol. II, a cura di G. Oliva, Palermo, Sellerio 1991, pp. 279-313.

³ *Il diario di Cesare*, Sandron, Palermo 1914; inserito poi nel vol. *Novelle*, a cura di G. Sciortino, Palermo, R. Sandron 1938.

Come è stato più volte rilevato, in realtà questo tipo di temi vengono già affrontati dallo scrittore di Mineo già nel 1860 in una dei suoi primi esperimenti letterari cioè il poema patriottico *Garibaldi*;⁴ un tentativo cioè che cercava di assimilare nel soggetto agiografico alcuni temi ripresi dalla tradizione popolare, cioè quel repertorio costituito per lo più da racconti e leggende, di cui fu assiduo frequentatore. Fin dagli esordi, Capuana si inserisce così, in quel filone «mitografico» che in questi anni prende forma sulla scorta delle imprese dell'eroe dei Mille, travalicando in realtà anche i confini nazionali, e che ha tra i suoi iniziatori uno dei più fecondi e importanti mitografi ottocenteschi, cioè Alexandre Dumas;⁵ anche se, in ultima analisi, la maggior parte di questo materiale letterario si riduce a produrre un corrispettivo per così dire 'colto' di questi racconti e leggende popolari, i quali in ogni caso appaiono sprovvisti di quel pesante fardello retorico e ideologico delle loro parenti erudite. Non è qui il caso di dettagliare il lungo repertorio bibliografico proposto in varie occasioni⁶ e in primo luogo nell'utile rassegna presentata da

⁴ L. CAPUANA, *Garibaldi: leggenda drammatica in tre canti*, Catania, C. Galatola 1861.

⁵ L'autore francese è infatti tra i primissimi scrittori a occuparsi dell'Eroe dei due Mondi ponendo le basi della sua leggenda; già nel 1850 mandava infatti alle stampe il racconto storico sulle avventure sudamericane di Garibaldi, *Montevideo, ou Une nouvelle Troie*, pubblicato prima nella rivista «Le mois» (3e année, n. 24, 1^{er} janvier 1850) e quindi in volume (impr. de N^o Chaix, Paris, 1850). Per uno sguardo complessivo sul lungo e complesso rapporto tra i due personaggi cfr. soprattutto *Viva Garibaldi! une odyssée en 1860*, texte établi, présenté et annoté par C. Schopp, Paris, Fayard 2002, (traduzione italiana: *Viva Garibaldi. Un' Odissea nel 1860*, a cura di G. Pecout e M. Botto, Torino, Einaudi 2004), volume che riunisce la quasi totalità dei testi dumasiani sul capo delle camicie rosse; sulla storia della partecipazione dell'autore dei *Tre moschettieri* all'impresa dei Mille cfr. G. LONGO, *Gustave Le Gray, Alexandre Dumas e Garibaldi*, in «Kalós – arte in Sicilia», a. 22, n. 2, aprile-giugno 2010, pp. 6-11.

⁶ Tra i numerosi studi e repertori antologici su quest'argomento cfr. soprattutto i volumi di G. STIAVELLI, *Garibaldi nella letteratura italiana*, Roma, Stab. Tip. della Tribuna 1901 e ID., *Garibaldi nella letteratura popolare*, Roma, Stab. Tip. della Tribuna 1901; N. PUCCIONI, *Garibaldi nei canti dei poeti suoi contemporanei e del popolo italiano*, Bologna, N. Zanichelli 1912; *Scrittori garibaldini: Costa, Adamoli, Baudi, Checchi, Barrili, Bizzoni*, a cura di G. Stuparich, Milano, Cappelli 1948; *Antologia di scrittori garibaldini*, a cura di G. Mariani, Bologna, Cappelli 1958; R. MACCHIONI JODI, *Il mito garibaldino nella letteratura italiana*, Caltanissetta-Roma,

Oliva come introduzione alla novella del 1913. Ci limiteremo a ricordare sinteticamente, seguendo lo studioso di Capuana, le principali tappe di questo percorso. In primo luogo si incontra un blocco di testi, tra cui campeggiano un buon numero di citazioni, per lo più carducciane, che accostano l'eroe dei Due Mondi a una serie di figure mitologiche o della letteratura classica. La sua morte viene per esempio paragonata a quella di Orlando o del Cid, mentre Anita è paragonata alla tassiana Gildippe. Ma più spesso Garibaldi viene associato a varie divinità o eroi mitici, come Atlante o il gigante Briareo, figlio di Giove e della Terra. In lui Carducci intravede le ombre dei Curzi e dei Deci, mentre a proposito dei Mille, Dell'Ongaro evoca gli spartani alle Termopili. Ma l'eroe più sovente scomodato è senz'altro Achille, paragonato a Garibaldi da poeti come Clericetti e Mercantini per le sue doti di invulnerabilità e imbattibilità; Andrea Maffei propone invece il duo Agamennone-Achille, da contrapporre al coevo Cavour-Garibaldi. Sorvoliamo qui sugli attributi e capacità semidivine conferiti al nostro eroe, per sottolineare l'insistenza di molti scrittori sulla sacralizzazione e santificazione, e perfino la messianizzazione del Capo dei Mille. Primo fra tutti ancora Carducci che in *Levia grana* osa un «sacro è costui», e in *Odi barbare* lo marchia con un «o divino», mentre secondo Giulio Uberti perfino «la sua spada è santa». Nell'afflato di questa vena mistico-risorgimentale vengono introdotti appellativi quali «Messia», «apostolo di carità e di giustizia», o alla maniera di Dante, «Veltro di Caprera», «gran redentore degli oppressi» e, per concludere, «Cristo medesimo» nell'esaltato *Tamburo di Natale* di Betteloni.⁷

Più divertente e consona alla materia trattata da Capuana, è invece il folto repertorio di racconti, poesie e leggende popolari, –

S. Sciascia 1973; tra gli studi più recenti sul mito garibaldino non può essere trascurato l'interessante saggio di L. RIALI, *Garibaldi: invention of a hero*, New Haven, Yale University Press 2007 (trad. it. *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Roma-Bari, Laterza 2007); a questi ultimi mesi risalgono i volumi di A. DI GRADO, *L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, Acireale-Roma, Bonanno 2011, e di M. Onofri, *L'epopea infranta. Retorica e antiretorica per Garibaldi*, Milano, Medusa edizioni 2011.

⁷ Come annunciato, per per le citazioni puntuali a questo blocco di testi rinviamo essenzialmente al repertorio proposto da Oliva in *La mitizzazione di Garibaldi...*, op. cit., pp. 134-140, nel quale di fatto abbondano i rimandi bibliografici alle citate antologie di Stiavelli e quella di Puccioni.

con le quali aveva avuto familiarità già negli anni Cinquanta, grazie alla frequentazione e all'apprendistato con Lionardo Vigo – e che certamente non sono estranei al retroterra culturale da cui proviene la novella *Viva San Garibaldi*. Anche in questo caso la rassegna proposta da Oliva presenta una preziosa serie di esempi che mettono in risalto il processo di divinizzazione a cui fu sottoposto l'eroe dei Due Mondi; e in particolare alcune prerogative, essenziali per la lettura del racconto di Capuana, come il potere taumaturgico e miracolistico, che lo accompagnano già durante la spedizione dei Mille.⁸

Tra i numerosi esempi citati in questo panorama va certamente ricordata il tema dell'affinità, o meglio, la consanguineità dell'Eroe e la schiera dei Santi; come nel poeta dialettale Stiavelli, il quale, sulla scorta dell'assonanza dei cognomi Garibaldi-Sinibaldi, propone la parentela e l'appartenenza del Generale alla famiglia di Santa Rosalia (Sinibaldi è infatti il cognome della patrona di Palermo). Con la Santa egli suole appartarsi e consultarsi ogni sera prima di decidere le strategie militari da adottare l'indomani; è lei insomma a proteggerlo nel corso di tutta la spedizione, – grazie anche ad una striscia di cuoio-amuleto che gli avrebbe donato per preservarlo dalla morte – fino alle ultime battaglie, come quella di Capua, vinta proprio grazie alla protezione benigna di Rosalia. Si tratta di dicerie molto diffuse se perfino Giuseppe Cesare Abba riferisce che le monache di un convento lo invocavano chiamandolo per assonanza 'Sinibaldo'.⁹ Anche Dell'Ongaro, il quale aggiungendo tra i suoi protettori, San Gennaro di cui «è il figliol più caro» e l'arcangelo Gabriele, ripropone la stessa parentela, anzi la fratellanza, accludendo al corredo dell'eroe un altro talismano che Santa Rosalia gli ha mandato dal cielo. Nello stesso poemetto (*Garibaldi in Sicilia*) Dell'Ongaro presenta la variante semipagana di un Garibaldi nato dagli amori di una Santa e di un demonio che tantissima fortuna ebbe nel Risorgimento popolare e che lascia delle tracce anche nei testi di Carducci e di Adamoli.

Queste parentele e affinità vanno naturalmente di pari passo con una serie di attributi miracolistici o svariate testimonianze riguardanti

⁸ Ivi, pp. 141-146.

⁹ «Dalle inferriate le monacelle battevano le mani gridando: e il nome di Garibaldi, che da Marsala intesi storpiato in mille guise, esse lo mutavano in quel di *Sinibaldo*, che fu il padre di Santa Rosalia...»; G.C. ABBA, *Da Quarto al Volturno: notarelle di uno dei Mille*, Palermo, Sellerio 1993, p. 75.

il clima di fanatismo o venerazione di cui fu oggetto il capo dei Mille; come per esempio quelle riportate da Abba o dalla Serao, i quali ricordano come in Sicilia gli portassero i bambini perché impartisse loro la benedizione; o il racconto messianico *La predica di padre Paquale*, riferito da Alberto Mario, in cui San Gennaro in persona avrebbe profetizzato le gesta eroiche di Garibaldi, e il suo destino di liberatore dei napoletani oppressi.¹⁰

A questo contesto leggendario fa certo riferimento il primissimo Capuana, infervorato dai miti patriottici e ancora di impregnato dal lavoro di compilatore popolare a cui accennavamo, nella redazione del famoso poemetto *Garibaldi* del 1860; com'è noto, nel componimento giovanile Capuana riprende oltre che *The loves of the Angels* di Moore,¹¹ una delle leggende che circolavano in quei mesi, – messa in giro, come egli stesso racconta, da un prete messinese –¹² sugli amori di un angelo, Elim e una giovinetta nizzarda. Altri brevi accenni sono contenuti in varie novelle dove la ricerca verista ha preso il posto dei canoni tardo-romantici, come *Il Medico dei poveri*, novella del 1892 contenuta nella raccolta *Le Paesane*, in cui a Garibaldi viene attribuito il potere di sconfiggere il colera, o almeno di assicurarne la definitiva scomparsa dopo la rivoluzione;¹³ mentre nel racconto *Zi' Gamella* delle *Nuove paesane*, l'eroe viene già invocato come «San Garibaldi».¹⁴

Questa serie abbastanza eterogenea di stimoli risorgimentali e suggestioni letterarie sembra aggregarsi dunque nella novella del 1913; *Viva san Garibaldi*, come dicevamo, è un racconto rimasto inedito e pubblicato per la prima volta nel 1975, e certamente una delle novelle meno conosciute e studiate dello scrittore di Mineo. Il manoscritto, conservato alla Biblioteca Comunale di Palermo, fu infatti mandato nel 1913 al redattore teatrale del «Corriere di Sicilia» Federico De Maria, insieme alle rituali raccomandazioni e richieste di

¹⁰ G. OLIVA, *La mitizzazione di Garibaldi...*, op. cit., pp. 146-147.

¹¹ TH. MOORE, *The Loves of the angels*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown 1823.

¹² Il resoconto di Capuana è contenuto nel vol. AA.VV., *Il primo passo*, a cura di F. Martini e G. Biagi, Firenze, Sansoni 1922, p. 49.

¹³ L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, vol. II, Roma, Salerno 1974, pp. 200-201.

¹⁴ ID., *Nuove paesane*, Torino, Roux Frassati 1898, p. 171.

danaro a cui ci ha abituato la corrispondenza di Capuana.¹⁵ Ma stranamente il racconto non fu mai pubblicato, né sul giornale né in seguito, mentre lo stesso Oliva lamenta che non se ne trovi traccia nella bibliografia critica e in nessuna raccolta postuma.

L'ambientazione del racconto è delimitata da un *buis dos* paesano, che suggerisce un apparato narrativo già predisposto a un trasferimento sulle scene teatrali. E in effetti, un paio di anni dopo, nel dicembre 1915, cioè qualche settimana dopo la morte dell'autore, viene pubblicata la commedia *Prima dei Mille*,¹⁶ *pendant* teatrale del racconto, con identica ambientazione e trama consimile. Le due opere si svolgono nel salotto del protagonista Don Pietro; nella novella, egli di cognome fa Raya, è un possidente liberale, ex-quarantottino, che da dieci anni rimugina nella solitudine e nell'amarrezza le glorie passate. Da un anno e mezzo una grave malattia gli ha tolto improvvisamente l'uso delle gambe. Ciononostante, nell'imminenza dell'impresa garibaldina, a casa sua cominciano a riunirsi i liberali del paese, che lo eleggono presidente del comitato insurrezionale. Ma in realtà il cuore del racconto è costituito dall'idillio tra Paolina, figlia di Don Pietro e lo studente Michele Lo Presti, segretario del comitato, al punto da far sbiadire il fondo storico-politico, che passa quasi subito in secondo piano. La fine della novella è però scandita dall'arrivo delle notizie riguardanti l'impresa dei Mille, seguite con estrema palpitazione da Don Pietro. A questo punto Garibaldi, compie il vero miracolo, qui connotato con tutti i crismi della santità. Per il vecchio quarantottino, l'annuncio della presa di Palermo, è «come un violento colpo di scudiscio»,¹⁷ che lo fa balzare in piedi e guarire dalla paralisi. Ma secondo Paolina, che conclude con il suo triste rimpianto la novella, Garibaldi avrebbe potuto compiere un

¹⁵ La lettera datata 17 del 1913 è riportata nel saggio di G. OLIVA, *La mitigazione di Garibaldi...*, op. cit., p. 155.

¹⁶ Il primo e il secondo atto della commedia uscirono rispettivamente sul «Giornale dell'isola» il 29 e 30 dicembre 1915 e in «Aprutium», a. IV, fasc. XII, dicembre 1915, pp. 542-567, pochi giorni dopo la morte dell'autore avvenuta il 29 novembre. Il terzo atto, annunciato da Capuana a varie riprese, non fu mai pubblicato. Della pièce esiste anche una versione dialettale di Ludovico Capuana, inserita nel V volume della raccolta *Teatro dialettale siciliano*, Catania, Giannotta 1921, pp. 131-238, col titolo *Prima di li Mille*, ma poi escluso da P. Mazzamuto nell'edizione del 1974.

¹⁷ *Vina San Garibaldi* in G. OLIVA, *La mitigazione di Garibaldi...*, op. cit., 165.

altro miracolo; cioè riaccendere l'amore di Lo Presti nei suoi confronti, che invece dopo lo scioglimento del comitato aveva cominciato a languire, per poi estinguersi definitivamente.

È abbastanza evidente dal tono conclusivo, che Capuana, pur giocando su un sostrato leggendario-popolare, vi innesta un registro ironico e divertito, il quale, smorzandone il contenuto irrazionale e ingenuo, permette comunque all'autore di affermare con forza la tesi ideologica di fondo. Nella fattispecie una sottolineatura nei confronti della prodigiosa carica rivoluzionaria degli eventi in corso, che non ha nulla in comune con qualsiasi possibilità di trasformazione più o meno ambigua, esitante o progressiva, verificatasi fino a questo momento.

La commedia *Prima dei Mille*, come dicevamo, corregge in vario modo questa trama oltre che i nomi dei personaggi. Don Pietro ad esempio muta qui il suo cognome in Zingali, Paolina è diventata Rosina, mentre lo studente liberale viene chiamato Nardaci. Come il suo omologo di *Vina San Garibaldi* è certamente un personaggio autobiografico, visto che il giovane Capuana partecipò al comitato insurrezionale di Mineo con funzioni di vice-presidente, e come Nardaci-Lo Presti, al suo interno cercò di rappresentare il partito monarchico e unitario. Il protagonista, cioè Don Pietro, in questo caso però non è affetto da nessuna malattia; in questa maniera *Prima dei Mille* perde il finale a sorpresa che caratterizza in maniera paradossale e originale il racconto. Si tratta cioè di una variante che menoma considerevolmente l'effetto teatrale, conferendo un ritmo piuttosto uniforme alla struttura della pièce, che nel finale del frammento pervenutoci tende a degradarsi.

Nonostante i limiti innegabili, come anche il tardivo ripiegamento verso il dramma storico in precedenza criticato dallo stesso autore, e messo in luce da Oliva,¹⁸ è opportuno comunque ridimensionare certi giudizi del critico a proposito della superiorità della novella nei confronti della sua derivazione teatrale, sulla base di questo enunciato. A dispetto della sua debolezza strutturale, che aumenta in realtà nel paragone con la novella del 1913, il vero interesse della commedia – almeno nelle parti che ci sono pervenute – risiede da una parte nella capacità di scandagliare più a fondo alcune istanze storico-politiche che nel racconto sono appena abbozzate; ma so-

¹⁸ G. OLIVA, *La mitigazione di Garibaldi...*, op. cit., p. 154 e nota.

prattutto nella capacità di mutare l'esito miracolistico, per molti versi inaccettabile, o capace di far volgere l'intero tono della commedia nella pochade, in soluzioni dinamicamente meno esasperate, ma dotate di spunti di notevole originalità, in particolare rispetto al panorama letterario isolano.

Tra le varie questioni storico-politiche affrontati e messi in scena nella commedia spicca senz'altro il dibattito tra i partigiani della causa autonomista e costituzionalista, cara da sempre alla borghesia siciliana e quelli dell'opzione monarchica-unitaria, di cui è fautore lo studente innamorato; una controversia che invece nella novella viene soltanto accennata e spenta sul nascere dall'ansia nel contempo attivista e autoritaria di don Pietro Raya, che si rivela in questo modo un limpido riflesso dello spirito garibaldino. Viceversa, le prime scene di *Prima dei Mille* articolano il problema in maniera abbastanza convincente, restituendo la disputa che per decenni aveva occupato la riflessione politica dei liberali siciliani, praticamente dal 1810 fino ad oggi; e che costituisce oltretutto un'eco della diatriba che lacerò per alcuni mesi la prima giunta garibaldina composta a Palermo nel 1860. Cioè quel primo abbozzo di governo istituzionale, guidato da un certo Agostino De Pretis, il quale in seguito fece certamente tesoro di quell'esperienza cominciando a diffidare delle prese di posizioni politiche troppo tranchant. Ricordiamo qui velocemente che dopo l'espulsione dalla Sicilia del principale sostenitore del partito monarchico, cioè Giuseppe La Farina, Garibaldi di fronte alle decise prese di posizione in senso unitario della sua giunta, – soprattutto grazie al ruolo di alcuni esponenti monarchici come Michele Amari che domandavano partigiani di un'annessione immediata al Piemonte tramite plebiscito –, in settembre fu costretto a tornare da Napoli per scioglierla, chiedendo a Antonio Mordini di assumere il ruolo di pro-dittatore.

A questo proposito l'insistenza e l'importanza assegnata da Capuana proprio alla figura di La Farina, nel primo atto della commedia, sottolinea la grande diffusione di questi temi fin nei circoli più periferici del movimento insurrezionale. Su di lui, grazie alla sua fama di esule e al prestigio di scrittore politico si concentrano gli sguardi dei patrioti siciliani. Lo storico messinese sembra tra i pochi capaci di poter rispondere alle loro domande – e soprattutto a quelle delle frange più moderate – e in definitiva di giocare il ruolo di fideiussore della legittimità della causa sabauda e unitaria. Ma ad altri, come a

Garibaldi, l'autore di *Un chapitre de l'histoire de la révolution sicilienne de 1848-49*¹⁹ poteva apparire troppo vicino agli interessi monarchici, e per di più oramai pressochè estraneo a un'ottica intrinsecamente isolana; accanto a lui viene dunque affiancato l'ultra-siciliano e garibaldino Crispi, il quale, in misura ancora maggiore assume la funzione di garante delle aspirazioni dei siciliani, contrari, per citare Capuana, a una definitiva e organica «piemontizzazione». A questo secondo gruppo di liberali appartiene lo studente-alter ego Nardaci, che di fronte alle proteste di Rosina e di altri congiurati, preoccupati dell'eccessiva sudditanza della causa isolana a quella sabauda, ovvero dall'eccessivo asservimento di La Farina a quest'ultima, controbatte, riassumendo la questione: «Ma c'è Crispi che è più siciliano di lui! La Farina si è piemontizzato e vuole piemontizzarci... Su questo punto, signorina, non transigerò mai...».²⁰

Ma se da un lato l'insistenza su questi problemi, il conseguente appesantimento di alcuni dialoghi, possono aver attirato le critiche di chi, come Oliva, reputa che la commedia sia da «ricondere alla produzione periferica del Capuana», – come accennato, sulla scorta di alcuni severi giudizi dello scrittore siciliano sul «dramma storico, genere letterario invecchiato e ritenuto sterile»²¹ (p. 154) –, dall'altro spinge a porsi delle domande su questo tardivo ripensamento. L'interesse della commedia incompiuta è accresciuto in realtà da un secondo tema storico-politico, strettamente collegato al precedente e centrale in tutta la tradizione letteraria siciliana; si tratta di un tema che l'amico De Roberto esalta facendone il nucleo ideologico del suo capolavoro e che inaugura una riflessione letteraria e civile che tanta fortuna ha avuto fino a oggi. Ovvero la questione, per utilizzare un termine abbastanza maneggevole, del trasformismo, o, a scelta, del consalvismo, del gattopardismo e via dicendo; una questione che come la precedente coinvolge intimamente l'idea stessa di identità nazionale e che ritroviamo al centro del secondo atto di *Prima dei Mille*. La prima scena della pièce debutta con la visita a Don Pietro del Commissario D'Angelo; il funzionario borbonico oltre ad avvertire il protagonista della minaccia di arresto che sarebbe in-

¹⁹ G. LA FARINA, *Un chapitre de l'histoire de la Révolution sicilienne de 1848-49 (campagne d'avril 1849)*, Paris, impr. de A. Blondeau 1850.

²⁰ *Prima dei Mille*, op. cit., p. 285.

²¹ G. OLIVA, *La mitizzazione di Garibaldi...*, op. cit., p. 154

caricato di svolgere nei suoi confronti, gli propone un escamotage gattopardesco. Confessa allora che il figlio Camillo è segretamente innamorato di Rosina, suggerendo però che, in caso di nozze tra i due giovani, come padre e come consuocero si sarebbe trovato nell'obbligo di chiudere un occhio sul mandato di arresto.

In realtà il motivo del matrimonio di accomodamento o di scambio non è nuova nel risorgimento italiano, – se perfino gli accordi di Plombières furono pesantemente condizionati da una clausola di questo genere –²² e dovette essere una pratica diffusa nell'arco di alcuni decenni, lasciando un'impronta particolarmente diffusa nella narrativa siciliana. Questo meccanismo dunque non è solo una trovata drammaturgica o il frutto della fantasia dello scrittore di Mineo; lo ritroviamo per esempio in due testimonianze consimili di Leonardo Sciascia, che ne fa menzione come di fatti accaduti a metà dell'Ottocento nella Sicilia occidentale. La prima viene appena abbozzata nel lungo racconto *Il quarantotto*, contenuto nella raccolta *Gli zii di Sicilia* del 1958; nel quale si narra, a conclusione degli avvenimenti della rivoluzione dell'anno glorioso, di «come interi patrimoni delle famiglie di Castro, fossero finiti nelle tasche di giudici, sbirri e carcerieri»; e in qual modo

ragazze bellissime e di ricca dote furono sacrificate in matrimoni con vecchi giudici e funzionari, e resta la memoria in Castro del matrimonio della sorella di don Vito Bonsignore, uno degli arrestati del '50, con un vegliardo giudice del tribunale di Trapani: una fanciulla di quindici o sedici anni che a me pareva come un fiore di magnolia delicata e intoccabile. Tanto l'amore familiare può, oltre il giusto e il lecito, nei paesi nostri.²³

Ma l'argomento continuerà a sollecitare Sciascia; il racconto del 1958 in realtà ne abbozza e ne anticipa un altro, tutto incentrato su

²² Ricordiamo infatti che una delle clausole imposte da Napoleone III alla firma degli accordi tra Francia e Piemonte fu il matrimonio tra la figlia di Vittorio Emanuele II, Clotilde, appena quindicenne e il cugino e capo della casata Prince Napoléon; lo scopo primario delle nozze era certamente imparentare la giovane casata Bonaparte con una delle più antiche d'Europa, cementando dinasticamente agli occhi delle rispettive opinioni pubbliche i progetti italo-francesi.

²³ L. SCIASCIA, *Il quarantotto*, in *Gli zii di Sicilia*, in *Opere, 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bombiani 1987, p. 310.

questo stesso congegno narrativo. Qualche anno dopo infatti Sciascia ritorna su una vicenda simile narrata in *Reversibilità*,²⁴ contenuta nella raccolta *Il mare colore del vino* del 1973. Si tratta di una storia, accaduta tra Racalmuto e Grotte a metà dell'Ottocento, che da ragazzo, dice Sciascia, gli «fece grande impressione».²⁵ Una storia che gli ritorna in mente entrando nella chiesa di San Domenico a Palermo, il cosiddetto 'Pantheon dei Siciliani', e trovando la tomba di uno dei protagonisti cioè il nicosiano Nicola Cirino, scrittore e poeta di una certa notorietà, ma soprattutto giureconsulto del Regno e procuratore generale di Palermo.²⁶ La novella è ambientata in un salotto paesano praticamente identico a quelli descritti nelle due opere di Capuana, e anche il suo intreccio ricorda da vicino il secondo atto di *Prima dei Mille*; né possiamo escludere che nella sua elaborazione vi siano stati rifusi insieme ai ricordi infantili stimoli provenienti dalla lettura della versione dialettale della commedia di Capuana; *Reversibilità* narra infatti la storia del matrimonio tra una ragazza se-

²⁴ L. SCIASCIA, *Reversibilità*, in *Il mare colore del vino*, Torino, Einaudi 1973, pp. 9-18.

²⁵ Ivi, p. 18.

²⁶ Nicola Cirino nacque nel 1802 a Nicosia e morì a Palermo nel 1851. Primogenito di una famiglia di ecclesiastici e magistrati. Nicola iniziò la sua carriera giuridica rivestendo l'incarico di funzionario nella Consulta del Regno dal 1825 al 1841, anno in cui fu nominato giudice civile nel tribunale di Potenza, passando poi a Trani in Puglia. Tornò quindi in Sicilia con la carica di procuratore regio di Girgenti e infine di Palermo. Come scrittore e poeta, godette di una certa notorietà grazie a una densa produzione che inizia negli anni Trenta, sulla scorta dell'afflato romantico e foscoliano pubblicando p. e. un volume di *Poesie* (Napoli, pe' tipi della Minerva 1831), o un poema inneggiante al primo re di Grecia: *A Ottone di Baviera re della Grecia* (s. l., s. e., s. d.) tradotto anche in greco moderno (*Ad Ottone I. re di Grecia*, carme di Nicola Cirino; tradotto in greco volgare per mons. Giuseppe Crispi; s. l., s. e., s. d.). Successivamente la sua vena si concentra su un classicismo carico di temi religiosi, letterari e patriottici; tra le sue opere più note sono il carme *In lode di Giovanni Meli*, Palermo, Tip. del Giornale letterario 1835) o la raccolta *Carmi*, (Palermo, tip. Francesco Natale 1846); dopo la sua morte furono tratte delle edizioni antologiche delle sue opere: *Poesie di Nicola Cirino edite e inedite precedute da un elogio del medesimo per Melchior Galeotti*, (Palermo, Tip. di Michele Amenta 1854) e un'altra edizione dello stesso volume quarant'anni più tardi (Palermo, Tip. Pontificia 1892). Nessun cenno è fatto invece nelle sue biografie alla storia amorosa e al matrimonio raccontato da Sciascia.

dicenne di Grotte, Concettina, e il vecchio giudice Nicola Cirino, che è costretta a sposare in cambio della libertà del cognato accusato di omicidio. Dopo sei mesi la ragazza rimane vedova e ricca, e sposa un giovane liberale che amava già da prima in segreto.

In una recente rilettura di questa breve novella,²⁷ per certi versi una delle più 'veloci' e meno studiate della sua produzione, abbiamo cercato di rilevarne invece il carattere sintomatico a partire soprattutto di una serie di allusioni e riferimenti contenuti nel finale. In particolare, precisando come il concetto di reversibilità, che da questo momento comincia ad apparire periodicamente nell'opera dello scrittore di Racalmuto, dopo esser stata mutuato dalla teologia cattolica attraverso Baudelaire e de Maistre, mantenga nelle sue pagine un'impronta così dire trascendentale. In secondo luogo si è sottolineato come Sciascia tenti di affrancarlo dalla abusata tradizione del filone gattopardesco, capovolgendone il senso ambiguo e deteriore; per riutilizzarlo infine in maniera per così dire utilitarista e possibilista, facendo ricorso ai concetti di apertura provvisoria e di riscatto, in particolare in due momenti drammatici della storia civile del paese, come la morte di Pasolini e di Moro.

La direzione intrapresa da Capuana non è, in ultima analisi, molto differente. La sua visione di questo spinoso groviglio di problemi politici e sociali è orientata difatti, come nell'ultimo Sciascia verso una riflessione possibilista e non univoca, e per molti versi aderente all'articolazione dei fatti storici. In maniera forse più consapevole che in De Roberto, non foss'altro per un motivo generazionale e per aver partecipato in prima persona agli eventi, l'autore di *Giacinta* è cosciente che questo fenomeno, che continuiamo a chiamare per comodità trasformismo, non fu solo una pratica cinica, inventata a ridosso dell'Unità da alcuni elementi della classe dominante per smorzare ogni tentativo di mutamento sociale o economico. Ma fu un esercizio costante, a cui si adeguano in modo impercettibile diverse generazioni di siciliani e italiani: liberali, intellettuali, militari, aristocratici, perfino membri della famiglie regnanti. Essa fu una delle istanze etico-politiche che rendono possibile per almeno un sessantennio, cioè dai primi anni del XIX secolo fino

²⁷ Cfr. G. LONGO, *L'etica della reversibilità: Sciascia e la tradizione letteraria siciliana*, in Atti del Convegno «L'etica del potere per Leonardo Sciascia», Palermo 19-20 nov. 2010, in corso di stampa.

all'Unità e oltre, da una parte l'omeostasi interna del sistema e dall'altra l'allargamento del fronte liberale e progressista, attraverso un processo di infiltrazione ideologica lenta ma regolare. Un processo che in ultima analisi si esemplifica, nel decennio che precede l'Unità nel graduale passaggio da autonomismo a scelta unitaria, da repubblica a monarchia. Lungi da ogni intento giustificazionista stiamo qui tentando di indicare una serie di pratiche utilitaristiche e di compromesso politico, che poterono avere anche dei risultati in linea con quel processo di «diplommatizzazione della rivoluzione»²⁸ e del Risorgimento che si verificava anche a un livello di rapporti intranazionali e che contribuirono in maniera decisiva all'accelerazione del movimento unitario. Ma che ebbero naturalmente anche dei risvolti negativi, nel passaggio all'amministrazione sabauda, e in particolare negli anni della sinistra storica; la sequela di scandali finanziari, di pratiche trasformiste, la corruzione del sistema parlamentare faranno scattare una dura reazione da parte di quegli scrittori che cercano proprio nel Risorgimento isolano la radice di questa degenerazione.

È sulla base di questo tipo di riflessioni che la conclusione di Capuana inverte il paradigma in voga, teso quasi sempre al giudizio definitivo e alla condanna irredimibile; e lo apre per così dire a un'opzione che, seppur meno convincente da un punto di vista drammaturgico, può fornire nuovi parametri di analisi storica. Verso il finale di *Prima dei Mille*, infatti Camillo, il figlio del Commissario D'Angelo, di fronte agli sconcertati Don Pietro e figlia, pur confessando il suo amore per Rosina, annuncia con grande pathos e in maniera inaspettata la sua fede liberale; quindi chiede, intuendo il nuovo corso degli eventi, indulgenza per lui e soprattutto per il padre, riuscendo a convincere l'uditorio, ormai commosso, della sua buona fede.

È questo dunque l'epilogo a sorpresa, che a dispetto delle proteste e della delusione di Oliva, riesce efficacemente a ribaltare la situazione drammatica. Se infatti il finale conciliante può dar l'impressione di diluire oltremodo la già degradata parte finale, d'altro canto, grazie all'inserimento di elementi inediti di comprensione storica, riesce a riequilibrare la struttura pericolante del frammento pervenutoci. La

²⁸ Cfr. a questo proposito ad esempio F. VENTURI, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, vol. III, Torino, Einaudi 1973, pp. 1405-6.

commedia in fin dei conti anticipa di vari lustri il racconto di Sciascia rovesciandone ed aprendone la conclusione. Ma in realtà, andando più avanti nell'analisi del contesto narrativo, anche se nelle due opere viene proposto grosso modo la stessa questione morale, tra i due salotti messi in scena esiste uno scarto temporale storico-temporale di circa dieci anni. In particolare, nella novella di Sciascia, l'orizzonte politico è dominato da un'atmosfera plumbea e immutabile che esige dalla «reversibilità» l'unica scappatoia possibile rispetto a un sistema percepito come ineluttabile. Nella pièce di Capuana si avverte chiaramente che nel clima instaurato dagli eventi del 1860 spira ormai il vento del cambiamento politico; che aguzzini e perseguitati ormai stanno per scambiarsi i ruoli e trovare un accordo, proponendo un equilibrio sociale che risulti nel contempo nuovo e non irrimediabilmente lacerato dalla violenza interna. Sembra essere questa la preoccupazione primaria del moderato Capuana, il presupposto che attraversa la commedia, e che del resto percorreva anche la novella del 1913, nella quale emergeva nettamente il motivo del rifiuto della ritorsione compulsiva, della ferocia legittimata in nome della giusta causa. Quando, ad esempio, in paese il clima comincia a surriscaldarsi e la notizia dell'insurrezione sembra ormai certa, uno dei membri del comitato blocca preventivamente ogni tipo di vendetta basata su questo principio:

L'avvocato Silvestri era andato poi a raccontare a don Pietro la scena avvenuta in piazza, tra i visi sbalorditi, tra i timidi entusiasmi quand'egli aveva detto al popolo, presentando i quattro birri, mezzi morti di paura: – Nessuno dovrà torcergli un capello. La nostra rivoluzione non vuole insanguinarsi le mani! –

Alla luce di una decisa negazione di ogni violenza e di ogni estremismo portatore di derive brutali deve essere interpretato il moderatismo dello scrittore, come anche altri aspetti della sua visione politica a volte contraddittoria e accomodante. Ancora una volta, proprio alla fine del suo percorso umano e letterario, Capuana compie – per citare le parole conclusive del necrologio di De Roberto all'amico (*Capuana nei cimeli fotografici di Federico De Roberto*, in «Noi e il Mondo», gennaio 1916, p. 70) – «il gesto che assolve»; una frase che suggella in maniera estrema, in questo testo visionario e commosso, un itinerario caratterizzato dalla comprensione e dalla tolleranza.

È vero comunque che alla pièce manca, per ritornare ancora alle

obiezioni di Oliva, quel finale agiografico, il miracolo, «l'arrivano i nostri», capace di coagulare trionfalmente gli eventi finora descritti, – e che l'autore si riprometteva di aggiungere, probabilmente nel terzo atto, mai scritto. Ma la commedia, come suggerito già dal titolo, *Prima dei Mille*, è soprattutto il racconto delle discussioni preparatorie, degli accordi preliminari, dei «si salvi chi può» dell'ultimo minuto, che degradano indistintamente nelle frasi concitate, annunciando, senza descriverla, l'azione finale. Manca insomma quel prodigio capace di spazzare anche il ricordo delle dispute, dei tentennamenti, dei piccoli compromessi e opportunismi finora descritti. Quell'autentico miracolo che per Capuana era rappresentato dall'impresa dei Mille e che egli, dopo oltre un cinquantennio, guardava con immutato stupore.

Prova ne sia, in questi mesi, un'altra testimonianza elaborata nello stesso clima interventista da cui provengono le altre due opere; cioè il racconto *Il Diario di Cesare*, pubblicato nel 1914 per Sandron. Si tratta di una novella di gusto deamicisiano, in cui lo scrittore mette in scena uno studente, il quale, per far colpo sullo zio giornalista, scrive un diario immaginario, tratto dalle cronache belliche dell'epoca. È un ennesimo tentativo di rievocare l'impeto attivista garibaldino – l'ultimo miracolo compiuto dall'eroe dei Due Mondi – che ancora una volta si scontra con l'esitazione e l'inanità del dibattito politico e civile in Italia. Il diario descrive infatti le gesta della Legione Garibaldina che nel 1914, quando cioè in Italia infuria la diatriba tra neutralisti e interventisti, rompe ogni indugio e parte per battersi al fianco delle truppe francesi. Il corpo dei volontari italiani era comandato da Peppino Garibaldi, nipote dell'eroe dei Mille, e formato da circa 2.500 uomini, che lottarono, con numerosi caduti, tra i quali i fratelli di Peppino, Bruno e Costante, fino allo scioglimento del corpo nel marzo del 1915.

L'autore, al di là del carattere piuttosto leggero e ironico, rilevato anche dalle considerazioni finali contenute nell'edizione del 1938²⁹, in realtà prende energicamente posizione nei confronti dell'entrata in guerra, utilizzando una serie di strumenti piuttosto semplici, ottenuti soprattutto grazie all'operazione di straniamento messa in atto, e destinati a far presa anche su un pubblico giovanile; l'espediente del diario in prima persona, redatto dall'adolescente Cesare, offre di fatto a Capuana la possibilità di dar libero sfogo a toni emo-

²⁹ L. CAPUANA, *Il Diario di Cesare*, in *Novelle*, cit., p. 106.

tivi ed accenti retorici, smorzati appena da un confuso e frammentario ricorso al registro ironico. L'obiettivo immediato dello scrittore è prima di tutto risvegliare i sopiti entusiasmi risorgimentali che, ne è certo, albergavano ancora in qualche parte recondita degli animi degli italiani. Nella stessa maniera in cui Cesare cerca di destare l'approvazione dello zio Lorenzo Galdi, famoso giornalista, che alla fine del racconto bolla con un giudizio piuttosto severo e sarcastico – che in realtà è rivolto indirettamente alla faciloneria e alla superficialità di molti suoi colleghi – il tentativo del nipote:

– Bravo! Bravo, Cesare! Come buffa caricatura di certe *Corrispondenze dal teatro della Guerra*... quel «*Diario*» tenuto conto della tua età, è, in molti punti, ben riuscito!

Come caricatura... di certe corrispondenze di guerra!

Proprio così aveva detto lo zio, accompagnando le parole con quel suo sorrisetto irritante di uomo che sa quel che dice e vuol burlarsi, senz'averne l'aria, di chi lo ascolta.

Cesare aveva un groppo di singhiozzi nella gola, e non gli rispose. Più tardi, però, capì che quelle parole dello zio: Come buffa caricatura... erano state quasi una bella lode. E questa lo consolò della mancata pubblicazione e dei compensi che non erano venuti!³⁰

In secondo luogo, in queste pagine Capuana, a partire da quest'afflato di ingenuo fervore, cerca di far leva sul sentimento di orgoglio nazionalistico suscitato attraverso una serie di quadri immaginari volti a calare il lettore nel clima bellico; per esempio nei dialoghi immaginari con una serie di militari d'oltralpe, pronti a mettere il dito sulla piaga aperta dalla posizione neutrale dell'Italia e a lanciare delle accuse di ingratitudine nei confronti dello slancio francese durante la seconda guerra d'indipendenza:

Sono italiano, giornalista. Ho le carte in regola.

«– Si accompagna con noi? Vedrà come glielo soniamo ai tedeschi! E l'Italia perchè non viene a fare la guerra? Ha paura?...» Risposi: – L'Italia non ha paura di nessuno! – Il Generale magro e lungo stette zitto. L'altro, il grasso e baffuto, intervenne: «Noi francesi vogliamo bene all'Italia; l'abbiamo fatta noi a... a...» Non si ricordava dove. Risposi: – L'Italia si è fatta da sè, con Vittorio Emanuele e Garibaldi...³¹

Ancora una volta, il ricordo ancora vivo del risorgimento e il mito attivista garibaldino vengono ravvivati come antidoti alle accuse di esitazione e pavidità che si aggirano tra l'opinione pubblica internazionale, pregiudicando l'immagine dell'Italia; anche nel dialogo con Joffre, il malcapitato Cesare può contare in ultima ratio sul provvidenziale soccorso delle camicie rosse, come sola risposta valida alle domande dei suoi interlocutori:

«Ho visto il generale Joffre che scendeva, a cavallo, dalla collina d'onde aveva diretto l'azione. Gli ho gridato levandomi il berretto: – Viva la Francia!

«– Voi siete italiano – mi ha detto in francese. – Viva pure l'Italia... che tarda, però, a venire con noi! – Verrà soggiunto io – se sarà il caso! – Che ne sapevo se sarebbe andata o non andata? Non volevo compromettere il mio paese. Mi ripresi tutt'a un tratto: – Sono già venuti i garibaldini signor Generale!³²

È abbastanza evidente comunque che il bersaglio decisivo di Capuana, ancor più che il neutralismo, è l'intera stampa europea, che in questi mesi si diverte a svilire l'immagine della penisola; come è stato rilevato a proposito del finale, sembra che lo scopo primario dell'autore, sia qui rintuzzare una serie di critiche presenti nei giornali francesi e tedeschi dell'epoca, scettici anche di fronte all'effimero intervento dei garibaldini. Per esempio, quando lo scrittore mette in bocca all'ufficiale che accoglie Cesare nel campo delle camicie rosse, la sua indignata reazione: «– Ah! Italiano? Allora... Avanti! Noi non vogliamo saperne dei giornalisti che scrivono tante falsità. Figuratevi! Quelli tedeschi non vogliono credere che due figli di Ricciotti Garibaldi sono morti per la Francia...»³³

In ogni caso, nelle pagine che seguono risulta evidente come il tono di esaltazione retorica usato dall'adolescente Cesare, sia un artificio creato per esaltare ancora una volta il mito di Garibaldi e per celebrare nel tipico registro risorgimentale l'eroismo dei suoi eredi; lo scrittore è pronto a infiammarsi come cinquant'anni prima di fronte al loro sacrificio, ritrovando forse parte dell'impeto dei componimenti giovanili. La fede garibaldina di Capuana sembra intatta, perché per lui identico è rimasto lo slancio di questi uomini nel corso

³⁰ Ivi, p. 105.

³¹ Ivi, p. 94.

³² Ivi, pp. 96-97.

³³ Ivi, pp. 97-98.

di mezzo secolo: lo scrittore non esita infatti, di fronte al sussiego e alle accuse di ingratitude dei francesi, a onorare i caduti del 1914 e a ricordare l'eroe dei Due Mondi, accorso in aiuto dei cugini d'oltralpe a combattere contro i prussiani nel 1870 a Digione:

«Aiutai gli uomini che portavano fuori di combattimento i feriti. Alcuni di essi potevano reggersi zoppicando, su le gambe; altri erano svenuti, colpiti mortalmente; qualcuno spirava per via, tra le nostre braccia, ma, da lì a tre ore, la trincea nemica era nostra, e l'Inno di Garibaldi risonava per la pianura, vero Inno di vittoria, cantato anche dai feriti. «Io non dimenticherò mai queste ore. I garibaldini, comandati da colui che porta il nome dell'immortale suo Nonno, si sono coperti di gloria, come i loro precursori a Digione.³⁴

Si tratta dunque di un prodigio che continua a coinvolgere Capuana, ripetendosi attraverso le generazioni e i vari eventi bellici. Una passione che è anche l'unica concessione o possibile deroga all'intransigente moderatismo, frutto di una sincera ma a volte semplicistica visione politica dello scrittore. Un fervore attivista che spiega ed è complice dell'infatuazione futurista di questi anni e di lì a poco gli avrebbe potuto permettere, se fosse vissuto più a lungo, di individuare nuovi orizzonti ideologici. Certamente nella nuova temperie nazional-letteraria di questi anni egli ritrova buona parte di quell'entusiasmo della giovinezza, quello slancio combattivo e salvifico ricordato nei saggi degli anni '80; e che solo l'Arte – «L'Arte civile, l'Arte battagliera, l'Arte redentrice...»³⁵ ha il potere di evocare grazie al suo carattere ambivalente e dotato di un enorme potere di coinvolgimento e di aggregazione popolare, che ben presto sarà strumentalizzato con conseguenze disastrose contro il parlamentarismo e l'evoluzione dell'assetto democratico in Italia.

³⁴ Ivi., pp. 98-99.

³⁵ «In poesia eravamo romantici; in filosofia, giobertiani, e ci pareva un'arditezza; in politica, monarchici e moderati, e (cosa notevole) siamo quasi tutti rimasti tali fino al presente. [...] Ma, infine, della filosofia ce ne preoccupavamo assai poco: non sognavamo che l'Arte! L'Arte civile, l'Arte battagliera, l'Arte redentrice, alla Berchet, alla Niccolini, alla Guerrazzi, alla Prati, il Prati dei Canti politici»; *Giuseppe Macherione*, in *Per l'arte*, a cura di Riccardo Scrivano, Napoli, Edizioni scientifiche italiane 1994, pp. 123-124.

ROMANO LUPERINI

Università di Siena

VERGA E IL RISORGIMENTO

I carbonari della montagna, primo romanzo di Verga, stabilisce un nesso organico tra la Carboneria e il Risorgimento italiano. Basta la conclusione. Parlando della croce del gran maestro della Carboneria, il romanzo si chiude con queste parole:

Quella croce doveva risplendere come l'occhio di Dio sul Risorgimento italiano dal campo di Novara fino allo sbarco di Marsala. Attorno a quella croce, splendente dal Campidoglio, ventisei milioni di Italiani dovranno benedire il sangue e l'eroismo delle sue vittime più generose, dei suoi propugnatori più grandi, dal primo carbonaro a Carlo Alberto, a Vittorio Emanuele, a Garibaldi.¹

Come si vede, è un elenco rituale degli artefici del Risorgimento italiano. D'altronde il romanzo successivo si intitola *Sulle lagune*, e questa volta la trama della vicenda narrativa comincia il giorno in cui Garibaldi entra a Napoli. Anche qui c'è un riferimento immediato alle vicende del tempo. Inoltre *Sulle lagune* racconta una storia che potrebbe benissimo essere intitolata *Amore e patria*, come il primo romanzo, rimasto inedito, del giovanissimo Verga. È la storia dell'amore fra un ufficiale ungherese, Stefano De Keller, ribelle agli Austriaci, e quindi partecipe di quella comunità di ribelli all'impero austro-ungarico che è sempre presente nella storia del nostro Risorgimento, e una patriota veneziana che sta lottando insieme al fratello per la liberazione di Venezia dagli Austriaci.

Evidentemente il quadro in cui si colloca la prima produzione di Verga è quello della letteratura risorgimentale. D'altronde, Verga si collegava a una tradizione letteraria e civile di tipo democratico: il

¹ G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1883, vol. I, p. 357.

nonno era stato carbonaro, i maestri da Antonino Abate a Castorina avevano fatto parte dei movimenti rivoluzionari e lo stesso Verga aveva diretto almeno tre giornali fra il 1860 e il 1864, ispirati alla lotta politica. Uno di questi aveva un titolo programmatico molto significativo, «Roma degli Italiani», ed era diretto insieme al maestro Antonino Abate, ma durò solo tre mesi perché Verga non era né sarà mai favorevole all'autonomia della Sicilia, sostenuta invece da molti democratici siciliani, come appunto Antonino Abate. Il dissidio fra i due direttori portò alla precoce chiusura di «Roma degli Italiani». D'altronde, come appare anche dalla precedente citazione dai *Carbonari della montagna*, Verga aveva un'idea ecumenica, e niente affatto di parte, del Risorgimento, che accettava in blocco, senza distinzioni giacobine, da Carlo Alberto a Garibaldi, valorizzandone soprattutto la spinta all'unità e alla indipendenza.

Queste notizie sembrano avere scarso rilievo per la storia dell'arte più matura di Verga. Ma se non si tiene presente questo fortissimo punto di partenza, in cui il giovane scrittore appare animato da ideali risorgimentali sostenuti in maniera indubbiamente ingenua ed enfatica, ma comunque avvertiti con energia estrema come caratterizzanti la propria formazione e la propria generazione, si rischia di non capire l'approdo completamente diverso dell'ultimo Verga. La lezione dell'*Ortis* foscoliano, evidente sino a *Storia di una capinera*, rientra evidentemente in questo quadro della formazione giovanile di Verga, in cui il fervido impegno politico sembra suscitato da un'immagine fortemente letteraria del Risorgimento.

Come è noto, già a partire da *Una peccatrice*, si registra un cambiamento radicale nell'arte verghiana: gli argomenti di ispirazione patriottica vengono lasciati cadere e vengono privilegiati invece temi amorosi nell'ambiente dell'alta borghesia e della nobiltà dell'epoca. Nonostante ciò, tutti i successivi capolavori di Verga sono caratterizzati dal puntuale ritorno di una tematica risorgimentale. Parlo di *Era*, dei *Malavoglia* e di *Mastro-don Gesualdo*. Ma anche alcuni racconti più significativi di Verga sono segnati dalla presenza di una spina amara, la spina del Risorgimento. In *Era* bisogna ricordare almeno la prefazione e una parte del racconto abbastanza lunga dedicata alla crisi degli ideali. Nella prefazione si tocca la questione di fondo della modernità, si considera cioè come essa abbia profondamente cambiato il destino dell'arte e quello degli intellettuali. Si potrebbe definire la prefazione come il primo esame di coscienza di un letterato ita-

liano; poi Pirandello ne scriverà un altro, una ventina d'anni dopo, e infine Renato Serra ne scriverà un terzo a distanza di un altro ventennio. In questa autocoscienza verghiana del letterato italiano c'è l'idea che la letteratura, l'arte e anche gli ideali politici della generazione di Verga si siano inevitabilmente corrotti a causa dell'atmosfera «di Banche e di Imprese industriali»² che domina negli anni successivi all'Unità. Sono, queste, proprio le parole di Verga che constata come, nell'epoca delle Banche e delle Imprese industriali, l'arte non può avere più quella funzione protagonista che aveva avuto, per esempio, nell'antica Grecia (ma si capisce che qui Verga pensa anche alla tradizione risorgimentale). L'artista è ormai diventato un uomo di lusso. D'altronde l'ultimo romanzo del ciclo dei vinti avrebbe dovuto essere intitolato appunto *L'uomo di lusso*. L'uomo di lusso è l'artista, ormai diventato inutile, perché dedito a un genere voluttuario, la letteratura, di cui la borghesia si fa beffe o di cui usufruisce degradandolo a divertimento privato. Allora, in questa situazione cosa può fare l'artista? A questo punto Verga adotta un piglio scapigliato e afferma che l'unico atteggiamento ancora possibile per gli scrittori è prendere coscienza della propria impotenza e reagire sputando in faccia al pubblico borghese la verità. C'è già una poetica del vero, seppure concepita nei termini scapigliati di una polemica opposizione al pubblico borghese. Interessanti poi sono le pagine in cui il protagonista riflette sulla crisi degli ideali della propria generazione. In realtà qui Verga racconta la propria storia; in effetti la vicenda di Enrico Lanti è molto autobiografica: si tratta di un artista venuto dalla Sicilia a Firenze, esattamente come aveva fatto Verga, e che a Firenze, allora capitale d'Italia, aveva sperimentato la crisi di tutti gli ideali giovanili. Lanti era arrivato con ideali patriottici e artistici, e si rende conto invece che il prototipo dell'artista è ormai rappresentato dalla ballerina Eva, che vende il proprio corpo esattamente come lui pittore, per avere successo, deve rinunciare a tutti i propri sogni e conformarsi ai gusti volgari del pubblico. Anzi più, lui era falso, più aveva successo: «Ero falso nell'arte com'ero fuori del vero nella vita – e il pubblico mi batteva le mani».³

Questa è l'Italia moderna con cui la generazione di Verga si trova a fare i conti. Nondimeno questa pur cocente delusione rispetto agli

² G. VERGA, *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, p. 89.

³ Ivi, p. 150.

esiti del Risorgimento non annienta subito la volontà verghiana di incidere sulla società. Anche qui bisogna studiare attentamente nelle successive articolazioni lo svolgimento dell'arte verghiana. Faccio un solo esempio. Nel 1878 esce *Rosso malpelo*, che poi viene pubblicato nella «Biblioteca dell'artigiano», che conteneva letture amene ed educative per gli operai ed era collegato con quelle operazioni di assistenza ai lavoratori che erano patrocinate allora anche da esponenti della Destra storica. Inoltre per i contemporanei il racconto si colloca in una chiave che oggi può anche sorprenderci. Un recensore di *Vita dei campi*, Filippo Filippi, osserva per esempio che l'intenzione di Verga era di fare di Rosso malpelo un martire del lavoro. Allora era molto urgente fra gli intellettuali l'esigenza di svolgere un compito educativo. Non per nulla questa è l'epoca di *Cuore* o di *Pinocchio* o di *Scurpiddu* di Capuana, storie di ragazzi, che devono formarsi nell'atmosfera della nuova Italia, imparare a lavorare, a sacrificarsi, ad educarsi alla disciplina sociale. Ma, osserva Filippi, se intento dello scrittore era di fare di Malpelo un martire esemplare del lavoro perché rappresentarlo sin dall'inizio in una chiave negativa? non è questa una contraddizione? E Verga allora gli risponde che effettivamente era questo il suo intento, ma voleva che il lettore lo capisse da sé, distinguendo il punto di vista inespresso dell'autore da quello del narratore che giudica Rosso malpelo cattivo perché ha i capelli rossi.⁴ Verga, insomma, non è De Amicis che scende in campo apertamente a difendere i propri personaggi "positivi".

Allora Verga partecipava alla «Rassegna settimanale», che era diretta da Franchetti e Sonnino, esponenti della Destra, e proponeva un atteggiamento, diciamo così, di riformismo illuminato: per esempio si batteva, anche scrivendo *Rosso malpelo*, per la riduzione del lavoro dei minorenni, intervenendo così nel vivo della discussione parlamentare che si stava svolgendo su questo tema proprio in quegli anni (ma la legge per la riduzione degli orari di lavoro dei fanciulli incontrò una resistenza accanita, e ci vollero otto anni, dal 1878 al 1886, perché venisse approvata). Il programma della «Rassegna settimanale» era di far conoscere agli italiani le regioni meridionali, mandando per esempio Fucini a Napoli a scrivere *Napoli a occhio*

⁴ Cfr. P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 1977, 4.

nudo, o magari ospitando, come all'inizio Verga avrebbe voluto, *I Malavoglia*, romanzo che certamente rientrava in questo disegno di politica culturale e che poi fu salutato, dalle colonne della rivista, come «uno studio sociale» alla stregua di quelli condotti da Franchetti e Sonnino. Insomma, fra il 1878 e il 1880, Verga non è ancora arrivato alle posizioni di pessimismo radicale ed estremo che assumerà più avanti.

Nei *Malavoglia* il Risorgimento è presente in due modi molto diversi. Un modo è quello della rappresentazione popolare, che si esprime attraverso la voce narrante dei paesani. E il giudizio che la voce narrante popolana e le voci narranti danno sul Risorgimento è di totale indifferenza, estraneità, o addirittura ostilità. «La va a finire brutta con questi italiani, la va a finire», grida a un certo punto il calafato.⁵ «La va a finire brutta con questi italiani» perché gli italiani sono quelli che mettono le tasse e la leva obbligatoria (e la leva di mare durava ben cinque anni). Campana di legno, in occasione della battaglia di Lissa, quando sente dire «ma sono morti tanti di noi», osserva: «Ma a me non è morto proprio nessuno». Tuttavia compare anche un altro tipo di atteggiamento nella rappresentazione della battaglia di Lissa. In essa viene descritto in un'ottica popolaresca l'affondamento delle due corazzate italiane. Ma c'è anche, in modi forse meno artisticamente plausibili, l'esaltazione dell'onore militare dell'esercito e dell'eroismo dei soldati italiani. Come è noto, la battaglia di Lissa è raccontata da un soldato, un reduce ferito, che passa da Acitrezza con un commilitone. Il primo passo dove si parla della battaglia è assai interessante perché fa vedere un altro atteggiamento rispetto a quello dei paesani sopra registrato:

Si, c'erano anche dei siciliani [sulle due navi]; ce n'erano di tutti i paesi. Del resto, sapete, quando suona la generale nelle batterie, non si sente più né *scia* né *rossia* e le carabine le fanno parlar tutti allo stesso modo. Bravi giovinotti tutti! E con del fegato sotto la camicia. Sentite, quando si è visto quello che hanno veduto questi occhi, e come ci stavano quei ragazzi a fare il loro dovere, per la madonna! questo cappello qui lo si può portare sull'orecchio.⁶

Qui *scia* è inserito per poter rimare con *rossia*, perché non esiste

⁵ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi 1995, p. 69.

⁶ Ivi, p.171.

in nessun dialetto del nord (c'è *scià* in genovese ma non *scià*), ma il senso è comunque chiaro: “non si sentono più le differenze regionali, perché siamo tutti italiani”. Si tratta evidentemente di un elemento unitario e patriottico. Poco più avanti c'è un altro brano in cui si mostra l'eroismo del comandante della corazzata *Palestro*, una delle due corazzate affondate:

L'altro giovanotto raccontò pure in qual modo era saltata in aria la *Palestro*, – la quale ardeva come una catasta di legna, quando ci passò vicino, e le fiamme salivano alte sino alla penna di trinchetto. Tutti al loro posto però, quei ragazzi, nelle batterie o sul bastingaggio. Il nostro comandante domandò se avevano bisogno di nulla. – No, grazie tante, – risposero. Poi passò a babordo e non si vide più.⁷

Appare qui una nota, diciamo così, epica, che s'incontra subito dopo anche nella novella *Libertà*.

Libertà tocca un argomento molto dibattuto anche nella letteratura garibaldina. C'è un passo nelle *Noterelle di uno dei Mille*, che era stato pubblicato nel 1880 e che Verga con ogni probabilità aveva letto, dove viene presentato padre Carmelo, un frate che simpatizza per i garibaldini, ma che si rifiuta di entrare a far parte dei Mille per una ragione semplicissima, che espone con grande chiarezza: i garibaldini si battono per la libertà politica, non per quella economica, l'unica che interessa ai contadini che vivono di stenti. Questo tema torna anche nella conclusione della novella, quando il carbonaio dice: «Non m'è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...».⁸ Quindi per il carbonaio avere la terra significava avere la libertà. La coscienza del problema sociale era in Verga così forte che, quando nel 1920 correggerà questa novella per una nuova edizione delle *Rusticane*, sostituirà il fazzoletto tricolore che gli insorti avevano sciorinato sul campanile con un fazzoletto rosso.

Come è noto, Sciascia ha analizzato attentamente *Libertà* in un saggio famoso, in cui parla apertamente di mistificazione risorgimentale.⁹ La mistificazione sarebbe dovuta a tre ragioni: anzitutto la novella non

dice nulla della fucilazione da parte di Bixio dell'avvocato Lombardo, un democratico, che certamente non si era macchiato di sangue. In secondo luogo Verga fa fucilare il nano e non il pazzo del paese come avvenne in realtà. E qui Sciascia fornisce una spiegazione antropologica: nell'ottica popolare siciliana il pazzo è una figura sacra, il nano è invece segnato da Dio, e quindi, mentre risulta giustificata la fucilazione di un nano, altrettanto non sarebbe stata quella di un pazzo, certamente non responsabile di quel che faceva. Infine il modo in cui viene presentato Bixio serve a promuoverne la leggenda. D'altronde anche i garibaldini sono descritti come «giovanetti stanchi, curvi sotto il fucile arrugginito». Questa terza ragione mi sembra forse la più convincente. Bixio è rappresentato come «quel generale piccino sopra il suo gran cavallo nero, innanzi a tutti, solo. Il generale fece portare della paglia nella chiesa, e mise a dormire i suoi ragazzi come un padre. La mattina, prima dell'alba, se non si levavano al suono della tromba, egli entrava nella chiesa a cavallo, sacramentando come un turco. Questo era l'uomo»¹⁰ La clausola «Questo era l'uomo» lascia intravedere chiaramente un intento mitizzante.

Siamo nell'81, e nel Verga il mito del Risorgimento, sia pure in modo contraddittorio, continua ad essere vivo. Lo mostra un altro racconto delle *Rusticane*, *Il Reverendo*, pubblicato nel 1881 (forse non casualmente) sulla «Rassegna settimanale» (sede probabilmente non casuale), storia di un prete che è anche un cinico arrampicatore sociale, la cui decadenza comincia solo quando si afferma l'«eresia» della «rivoluzione», quando cioè, con l'unità d'Italia, i villani imparano a leggere, a scrivere e fare di conto e la giustizia viene amministrata in modo più imparziale («un sacerdote non contava più né presso il giudice, né presso il capitano d'armi; adesso non poteva nemmeno far imprigionare con una parolina».¹¹

Le cose cambiano già in *Per le vie*, raccolta di novelle milanesi uscita nel 1883. Qui c'è una novella, intitolata *Camerati*, pubblicata per la prima volta nel 1882 (dunque un anno dopo *Il Reverendo*), dove viene descritta la battaglia di Custoza. Il protagonista è un contadino, che si chiama Malerba, il quale si disinteressa di tutto, non sa assolutamente nulla, e non vuol sapere assolutamente nulla, né della battaglia, né delle forze in campo, e l'unica cosa di cui si occupa è che

⁷ Ivi, p. 173.

⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 345.

⁹ L. SCIASCIA, *Verga e la libertà*, in *La corda pazzza*, Milano, Adelphi 1992, pp. 87-105.

¹⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p.342.

¹¹ Ivi, p. 237.

«ci voleva l'acqua per i seminati», o «quest'inverno ci vuole un tetto per la stalla» e così via.¹² Qui del Risorgimento si vede solo la sconfitta: non solo quella di Custoza, ma quella dell'idea stessa dell'unità d'Italia rimasta estranea alle grandi masse popolari. Quest'ottica dal basso esclude l'epopea, o meglio la rende «spicciola» (ed *Epopea spicciola* sarà appunto il titolo di un racconto poi raccolto in *Don Candeloro e C.* dedicato alla presa di Palermo durante la spedizione dei Mille, narrata da un personaggio popolare che non sa neppure quali sono i due eserciti che si combattono;¹³ ma sulla stessa linea, nella stessa raccolta, è anche ... *e chi vive si dà pace*). D'altronde, in *La chiave d'oro* (a stampa nel 1883, dunque un anno dopo *Camerati*) la tesi espressa nel *Reverendo* sembra addirittura rovesciata. In questo racconto, che diversi studiosi siciliani leggono come un importante documento dell'esistenza della mafia e di una implicita denuncia verghiana nei suoi confronti, il campiere, mafioso e omicida, approfitta non solo della corruzione di un giudice borbonico, ma degli avvenimenti del 1860 e dell'indulto voluto da Garibaldi, per tornare a fare liberamente il proprio mestiere.¹⁴ Di epopea risorgimentale davvero non si può più parlare.

Infine in *Mastro-don Gesualdo* torna la Carboneria, nella rappresentazione dei moti del '20 ma che Verga attribuisce al '21. Ma essa non è più la protagonista eroica di questa fase iniziale del processo risorgimentale, ma solo attrice di una ridicola pantomima a cui tutti, compreso il protagonista, partecipano solo per soddisfare interessi personali. Poi, nella parte finale del romanzo, nella rappresentazione del '48, viene descritto il tentativo di rivoluzione democratica di quell'anno. Nella caricatura dei protagonisti e nel modo ironico, sarcastico, parodico con cui viene rappresentata la rivolta è evidente l'influenza di Flaubert, e precisamente delle pagine dell'*Educazione sentimentale* dedicate alla rivoluzione parigina del '48, in cui viene in

¹² Ivi, p.434.

¹³ *Epopea spicciola* è il rifacimento di un *Frammento* che la Riccardi in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., pubblica col titolo *Carne venduta*. Le due versioni sono assai diverse, ed è significativo che il procedimento di smitizzazione del Risorgimento attraverso l'ottica popolare sia espresso compiutamente dalla più tarda, del 1893, mentre nella precedente, che risale al 1885, resta forse qualche traccia della mitologia garibaldina (qui i contadini, seppure solo per difendere le loro donne e la loro roba, si schierano contro l'esercito borbonico).

¹⁴ Cfr. M. DI GESÙ, *Verga e la mafia*, in «Allegoria», 2009, 59.

qualche maniera già anticipata quella distruzione della Grande Storia che sarà poi messa in atto dal romanzo modernista. Per tornare a Verga, basti pensare che il capopopolo è il personaggio più squallido e ignobile del romanzo, Nanni l'Orbo, pronto a cedere per soldi tutto, anche l'onore, anche la moglie. Insomma con *Mastro-don Gesualdo* Verga vuole scrivere l'antiepopoea del Risorgimento.

Si direbbe, con Mazzacurati, che Verga sia voluto tornare indietro, rispetto al periodo in cui sono ambientati *I Malavoglia*, retrocedendo sino ai primi moti carbonari e agli inizi del Risorgimento per dare così voce a un processo autocritico di radicale revisione delle proprie speranze giovanili, e quasi per ritrovare, in quell'ormai lontano passato, «il primo atto di un lungo disinganno, dapprima coperto dalle battaglie risorgimentali, che solo ora si faceva leggibile, nella stagione del disinganno» (Mazzacurati).¹⁵ Da questo punto di vista il *Mastro* sarebbe ancora un romanzo storico, seppure concepito «come anamnesi di una malattia ereditaria»¹⁶ volta a contestare una idea della storia come progresso o come movimento prodotto da grandi ideali e a rintracciare invece la staticità ripetitiva dei cicli biologici e il gioco meschino degli interessi egoistici e individuali. E in effetti il moto quarantottesco a Vizzini è rappresentato esclusivamente nella chiave grottesco-caricaturale inaugurata nei *Malavoglia* con il capitolo sul dazio della pece. Si accumulano così, attraverso il montaggio oggettivo dei discorsi dei personaggi e la rappresentazione impersonale delle scene, i referti grotteschi che illustrano le ragioni e i modi della sommossa. Secondo il barone Mendola, per esempio, se la rivoluzione è stata fatta a Palermo, «sarebbe una porcheria non farla anche qui da noi». D'altronde, aggiunge, «cosa può costare? La banda, quattro palmi di mussolina...». ¹⁷ Ogni ceto cerca solo il proprio interesse, e lo sguardo sarcastico del narratore inchioda ogni gruppo e ogni individuo alle motivazioni materiali che li inducono a partecipare al grande carnevale della rivoluzione: «A strillare più forte erano i debitori che s'erano mangiato il grano in erba prima della messe». ¹⁸ Ma anche i nobili, per non essere

¹⁵ Cfr. G. MAZZACURATI, *Premessa. Mastro-don Gesualdo, uno (1888) e due (1889)*, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1992, pp. XXXVIII-XLI.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 411.

¹⁸ Ivi, p. 415.

scavalcati dal movimento popolare, vi partecipano fervidamente, cercando di incanalarlo contro l'unico che si è tenuto in disparte, Mastro-don Gesualdo, scoraggiato dalla morte della moglie e dai primi sintomi della malattia che lo porterà alla morte:

Nobili e plebei, passato il primo sbigottimento, erano diventati tutti una famiglia. Adesso i signori erano infervorati a difendere la libertà; preti e frati col crocifisso sul petto, o la coccarda di Pio Nono, e lo schioppo ad armacollo.¹⁹

I villani vengono addirittura aizzati da Speranza, che, essendo in lite con il fratello per la questione dell'eredità, si mette alla testa dei rivoltosi:

Intanto i villani e gli affamati che stavano in piazza dalla mattina alla sera, a bocca aperta, aspettando la manna che non veniva, si scaldavano il capo a vicenda, discorrendo delle soperchierie patite, delle invernate di stenti, mentre c'era della gente che aveva i magazzini pieni di roba, dei campi e delle vigne!... Pazienza i signori, che c'erano nati... Ma non si davano pace, pensando che don Gesualdo Motta era nato povero e nudo al par di loro. – Se lo rammentavano tutti, povero bracciante. Speranza, la stessa sua sorella, predicava lì, di faccia alla bandiera inalberata sul Palazzo di Città, ch'era giunto alfine il momento di restituire il mal tolto, di farsi giustizia colle proprie mani.²⁰

La storia insomma si riduce a smembrata cronaca, a una congerie di egoismi contrapposti. Gli avvenimenti si disperdono in una casistica frammentaria, si risolvono in un grottesco minuto, nutrito di invidie (come quelle dei villani per uno di loro che è riuscito ad arricchirsi) e di risentimenti personali. La politica, svuotata da ogni motivazione ideale, è solo uno squallido gioco delle parti. Nella filosofia di Verga la vita è un *bellum omnium contra omnes*. La lotta per la roba e per l'affermazione individuale riconverte incessantemente la civiltà in natura, la storia in antropologia. Il Risorgimento è stato perciò solo una illusione, una mascheratura sotto la quale agivano le solite cieche forze di sempre. La palinodia delle posizioni giovanili è condotta alle estreme conseguenze. Allo scrittore ora non resta

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, pp. 416-7.

che sottoporre ogni ideologia, compresa quella risorgimentale, alla verifica del proprio pessimismo e di un materialismo elementare, ma estremamente coerente e rigoroso. In qualche modo anche Verga, con la parabola della sua carriera artistica, ci racconta la storia di un Risorgimento fallito.

GIOVANNI MAFFEI
Università di Napoli Federico II

FEDERICO DE ROBERTO
E LE RETORICHE DEL RISORGIMENTO

Non mi occuperò di tutto De Roberto nei suoi rapporti con la memoria e il mito del Risorgimento: scelgo di trascurare ad esempio, anche se sarebbe interessante non farlo, lo scrittore nei paraggi della Grande Guerra, con le recidive variamente accentate d'emozione risorgimentale; e di concentrarmi sulla stagione massima, due decenni all'incirca fra Otto e Novecento, anzi essenzialmente su quei due grandi libri politici che sono *I Vicerè* e *L'Imperio*.¹

Minimizzo inoltre, preliminarmente, il peso della domanda su cosa l'uomo De Roberto pensasse del Risorgimento: più in generale, non mi interrogo sulle sue idee politiche di allora, negli anni di quei libri. Mi basta un nocciolo psicologico e culturale riguardo al quale non ho molti dubbi, e che trovo attestato nell'*Imperio*, appena scostata la pelle del cripto-autobiografico Federico Ranaldi, quando si racconta di lui ragazzo al liceo di Salerno: «Gli studenti avevano le loro opinioni politiche: alcuni parteggiavano per la Destra, altri per la Sinistra, parecchi si professavano repubblicani, e qualcuno che non si pronunziava passava per gesuita e borbonico. Ranaldi era prima che ogni altra cosa italiano» (1182-83). E indicativa mi pare anche, visti i rapporti proiettivi e d'immedesimazione filiale che lo legarono a Verga, la persuasione che De Roberto esprimerà nel 1922 sull'autore «ignorato» di *Sulle lagune*: che il giovane Verga, seppure «aristocratico per nascita e per istinto» e «moderato e conservatore per temperamento», mai avrebbe potuto dissentire, nei giorni dell'Aspromonte, dall'«impazienza del partito d'azione» e dalla «disob-

¹ *I Vicerè* fu pubblicato per la prima volta nel 1894; all'*Imperio* De Roberto cominciò a lavorare subito dopo, e continuò fin verso il 1910, senza completarlo mai. Citerò entrambi i romanzi da F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984 (dove dei *Vicerè* è riprodotta la prima edizione), indicando fra parentesi nel testo i numeri di pagina.

bedienza di Garibaldi», giacché egli, da giovane e poi sempre, e anche a costo di accantonare le sue preferenze politiche, «non ammetteva dissensi e riserve quando era in giuoco la grandezza della Patria».² Un nocciolo dunque, in De Roberto come nell'*alter ego* romanzesco e nel padre letterario, «fervorosamente patriottico», di «fervido sentimento unitario», come ha aggettivato Antonio Di Grado,³ quali che fossero le indeterminatezze e le zone d'ombra del vissuto politico del giovane giornalista e polemista catanese per il «d'anfulla», e le oscillazioni e le stanchezze di poi.

Ma l'aver assunto questo nocciolo mi serve a metterlo da parte: perché qui, lo ripeto, non m'interessa tanto quel che De Roberto come uomo sentisse del Risorgimento: affezione, nostalgia, retaggio persistente di un ceto e di una geografia, nucleo, chiodo, nesso formativo della mentalità; e appena m'interessa, in una chiave psicologica o ideologica, capire perché De Roberto travasasse così poco del «fervido sentimento unitario» nelle sue opere maggiori. M'interessa piuttosto il congegno di una scrittura, di una parola, nel senso ampio e bachtiniano, nella quale in nessun caso, checché lo scrittore volesse, quel sentimento avrebbe facilmente risuonato, se non, come vedremo, a certe condizioni, e in angoli dove è difficile coglierlo. In altri termini, non sarà qui questione del Risorgimento opinato da De Roberto, ma della sua possibilità di scriverlo; non del rapporto tra un uomo e un tema ideologico, ma del rapporto fra una parola letteraria e un tema retorico.

Mi sembra, da quel che metto assieme considerando le pagine dei due romanzi in esame, che la memoria e il mito del Risorgimento, per quel tanto che vi si trovano (e direi *non tanto*, come vedremo, e comunque meno di quanto parrebbe logico in un romanzo parlamentare e in un altro che s'impenna tutto sul trapasso unitario), filtrino nei testi attraverso quattro registri, due dei quali sono ampiamente rappresentati, e assai tipici di De Roberto, e ben messi a fuoco dalla critica, sicché per essi potrà bastare un'esemplificazione breve, e due invece richiederanno qualche attenzione analitica e qualche ragionamento in più. Osò categorizzare più innanzi: i primi due

² E. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, p. 126.

³ A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1998, pp. 46 e 47.

registri sono dell'ordine del *realismo*, gli altri due dell'*idealismo*, giusta la teoria bipolare delle opposte «dottrine morali e metodi tecnici, sistemi filosofici e partiti artistici» schematizzata già nella prefazione a *Documenti umani* del 1888 (con l'annesso delle poetiche, alternative nelle quattro raccolte sperimentali e invece alternate e sfumanti l'una nell'altra nei *Vicerè* e nell'*Imperio*, dell'«osservazione naturalista» e dell'«analisi psicologica»),⁴ e più acutamente configurata nel saggio su Maupassant che De Roberto pubblicò del 1895, cioè dopo i *Vicerè* e mentre avviava il romanzo parlamentare: da un lato il pessimismo e il color tetro delle cose viste nel mondo, dall'altro il «Bene» rincuorante che è possibile, e spiabile dall'analista, nel nascosto dell'anima. «Attenendosi alla realtà sensibile, esteriore, materiale», dice De Roberto degli scrittori osservatori, «essi si precludono l'intimo mondo dell'anima; mettendo da parte l'anima, mettono da parte, forse senza volerlo, quasi tutto il Bene, che è concezione, aspirazione, aspettazione di essa anima».⁵ Ecco, i primi due registri che nei *Vicerè* e nell'*Imperio* traducono il Risorgimento sono di «realtà sensibile, esteriore, materiale»: le parole sensibili e materiali che del Risorgimento si dicono fuori, nel mondo 'reale'; gli altri due registri sono registri dell'«anima»: l'intimo mondo in cui il Risorgimento come cara memoria e fede è scovabile come un Bene segreto di parole sussurrate dentro o nemmeno, parole che rasentano il silenzio o vi affondano per non morire.

Il primo registro realistico è quello della parola che sporca e abbassa. Inutile campionare più di tanto, tutti abbiamo nelle orecchie la nota stridula e volgare che vibra ovunque, variamente rifratta e rimbalsata, nei romanzi politici derobertiani.⁶ La troviamo nelle que-rele e nelle rabbie antirisorgimentali di don Blasco ma, ancor peggio, nell'ammiccare complice, nella confidenza nel futuro di certi fautori: fino alle rassicurazioni di Consalvo alla zia Ferdinanda che chiudono il romanzo maggiore. È una fenomenologia linguistica a sufficienza riassunta nei suoi gradi forte e debole, io credo, dalla bestemmia se

⁴ Cfr. E. DE ROBERTO, *Romanzi novelle e saggi*, cit., dove la *Prefazione a Documenti umani* è alle pp. 1626-40.

⁵ ID., *Guy de Maupassant. I. Le novelle*, in «Il Capitan Cortese», I, n. 21, 29 settembre 1895, p. 3.

⁶ Ma anche nella rivoluzione raccontata da uno dei due dialoganti, quello borghese, della novella *I vecchi*, in *Processi verbali* (1ª ed. Milano, Galli 1890).

non espressa messa in pratica dal duca di Oragua nei *Vicerè*: «Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri...» (864), e dal sacrilegio più lene consumato nell'*Imperio* fra onorevoli affamati seduti al caffè: «Ora che l'Italia è fatta, bisognerebbe unificare le cucine italiane!» (1247).

Il secondo registro è quello della parola pubblica che inorpella. Ne è disseminata la tessitura dei *Vicerè*, e sottolineo disseminata perché in verità è raro, sia nei *Vicerè* che nell'*Imperio*, che la lingua, tanto quella che sporca quanto quella che indora, si soffermi a lungo sul Risorgimento, in ampi e complessi ragionamenti o resoconti. Si tratta piuttosto di frasi, di accozzate schegge brillanti che nella rifrazione pluridiscorsiva risultano di sferzante ironia, di pagliuzze d'oro falso come gli Evviva che costellano il romanzo: «Viva l'unità italiana! Viva Vittorio Emanuele! Viva Oragua! Viva Garibaldi...» (696); e verso la fine: «Gruppi di ubriachi gridavano: "Viva Vittorio Emanuele! Viva la rivoluzione! Viva il principino!..." cose ancora più pazzo» (1094). Il modo a preferenza ellittico, atomizzato e convulsivo in cui il Risorgimento può essere pubblicamente detto dai personaggi e dalle folle derobertiane mi sembra significativo: come se la parola, qualsiasi parola sul Risorgimento dovesse, in questi universi, essere strappata a fatica a un oceano di sprezzo e d'indifferenza, di confusione e di malafede, e ne sortisse fatalmente distorta in farnetico o balbettio. Cosa riesce a biasciare don Gaspare dell'impresa di cui è ritenuto un eroe? La più indugiante e controllata patacca la dobbiamo al principe protagonista, un falso retorico che fonda su un falso biografico, ma mi conviene parlarne più avanti. Prima è opportuno fare un'osservazione di portata generale. Chi viene a contatto, leggendo questo De Roberto, con la sua parola politica, sempre indiretta e ironica, sempre risentita e amara, sviluppa (il testo è programmato perché sviluppi) una competenza sospettosa, tale che la parola non fa a tempo a superare la soglia dell'attenzione che è già pregiudicata. Nel 1860, quando si fa garibaldino e segue il Generale fuori della Sicilia per continuare l'impresa, possiamo ancora supporre che Benedetto Giulente sia una figura positiva, che abbia a svolgere un ruolo positivo nel racconto; ma la lettera che scrive a Lucrezia, nella quale, dovremmo ammirare, «de annunciava che andava a raggiungere Garibaldi per compiere il proprio dovere verso la patria e le raccomandava di non piangerlo se la sorte gli avrebbe concesso di morire per l'Italia» (666), frasi così nobili e

alte ci mettono invece sull'avviso, ci fanno presagire il destino ambizioso e sbagliato del personaggio. Non si possono, in questi romanzi, dire cose nobili e alte senza che suonino false, interessate e insidiose: l'enfasi delle formule è il segno della contaminazione a cui è condannato il valore non appena sia calato nel mondo. Il valore detto e dichiarato è, nel realismo derobertiano, *a priori* sporcato o fasullo, come per un automatismo della scrittura, che sporca e falsifica. Così il Risorgimento: che infatti lo scrittore contamina, ma come esitando, quasi avesse pudore a farlo. L'unica, per il valore, sarebbe, negli inferni, non essere nominato mai, giacché non può avervi dignitosa cittadinanza. Non si può che condividere la convinzione di Natale Tedesco, «che al mondo di questo scrittore è del tutto estranea la possibilità, se non proprio la volontà, di rappresentare episodi e figure che raffigurino ideali patriottici di umanità eroica». ⁷ La misura del rispetto derobertiano per il mito e la memoria del Risorgimento è data a mio avviso dalla reticenza dei suoi romanzi a parlarne distesamente, a menzionarne più che qualche cifra brillante, qualche reliquia sfruttabile. Si consideri *L'Imperio*, quanto poco del Risorgimento appaia in questo che pure è un romanzo parlamentare, implicante una lettura storica della politica italiana. C'è qualche nome di giornale (*Il Nazionale*, *La Bandiera*, *L'Italiano*...), qualche zeppa d'eloquenza buona per tutti i partiti e per tutte le ragioni, la già ricordata irriverenza delle cucine italiane da unificare ora che si è fatta l'Italia. Ma nessuno nel romanzo che racconti il Risorgimento: un gran numero di figure tratteggiate, persone anche d'età, giornalisti, deputati, non esclusi antichi eroi, vecchi reduci di battaglie patrie; e nessuno si trova – per le orecchie intente di Federico, o per quelle scettiche di Consalvo – che venga in primo piano, a raccontare il Risorgimento, almeno qualcosa del Risorgimento, dopo un pugno d'anni (per gran parte le vicende dell'*Imperio* si svolgono fra il 1883 e il 1886); qualcuno a dirne il poco o molto che ne ha visto o sentito, come esperienza di giorni veri, da qualcuno vissuti, di speranze in cui si è creduto, su cui si è puntato. Ne *I vecchi e i giovani* di Pirandello c'è chi ricorda e può raccontare, chi mantiene viva la memoria: personaggi che hanno del mitico, a suggerire che il Risorgimento può essere ancora, quantomeno, un mito vitale alla

⁷ N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981, p. 102.

nazione. L'Italia dell'*Imperio* è invece una vasta amnesia: sembra quasi che nessuno sappia più che c'è stato *altro*, prima del presente sempreguale del malessere parlamentare.

È come se De Roberto non se la sentisse di mescolare col mondo una materia più sottile e migliore: la materia dell'«ideale», nel lessico metodologico derobertiano, del «Bene» che sta nell'anima. E siamo al terzo registro, il primo dei registri interiori che filtrano il Risorgimento. È il registro della memoria, sognante e fantastico. In verità ce n'è una sola occorrenza degna di nota, nell'*Imperio*, ed è l'unica volta in cui il Risorgimento in questo romanzo è efficacemente raccontato: ma il racconto è scovato in un'anima, è un racconto senza parole dette nel mondo, come un sogno ad occhi aperti, personalissimo e segreto. Il registro della memoria è un registro a bocca chiusa. Si tratta delle pagine in cui Federico Ranaldi, probabilmente trasfigurando esperienze e ricordi del suo autore, si rimormora il momento in cui imparò a scuola l'epopea magnifica da un vecchio maestro e dai suoi gessi sulla lavagna. L'episodio è lungo, ma merita di essere trascritto integralmente:

A scuola, uno dei primi maestri, un vecchio che si chiamava Milone, gli aveva data la prima lezione di storia patria contemporanea in un modo tanto efficace che gli si era indelebilmente stampata nella memoria. Disegnata col gesso sulla lavagna la figura dello stivale, simile a quella della gran carta geografica pendente dalla parete, ne aveva narrato e descritto col gesso le secolari divisioni: il regno delle Due Sicilie, lo Stato romano, il Granducato di Toscana, i possedimenti austriaci, e via dicendo. Quelle linee erano catene, barriere, muri che impedivano l'andare e il venire, e strozzavano la vita nazionale: egli s'era sentito propriamente mozzare il fiato alla descrizione delle male arti di quei governi: l'esilio, la prigione, l'estremo supplizio inflitti a chi manifestava un'opinione od esprimeva un voto o semplicemente portava il cappello d'una certa foggia: impossibile scrivere un libro, diffondere una notizia, cantare una musica, lasciarsi crescere il pizzo: gli sbirri padroni delle cose, della vita, dell'onore dei cittadini. Ma in un cantuccio di quella patria rotta ed inceppata, le cose procedevano molto diversamente, poiché un Re forte e valente lasciava liberi i sudditi suoi: differenza resa evidente dal maestro, con l'imbiancar di gesso la figura del Piemonte – capitale, Torino – sul fondo nero della lavagna, in cima allo scarpolato stivale, il cantuccio tutto candido come di neve, attirava gli sguardi e confortava il cuore. Ed ecco un bel giorno il buon Re fare una bella pensata: quella di liberare, riunire, resuscitare tutta l'Italia! Allora, che fa? Insieme con un imperatore suo amico dichiara la guerra agli stranieri e li obbliga a restituire

le province mal tolte; intanto, più giù, il popolo desto al fragore dell'armi ed ai canti della vittoria, insorge e mette in fuga i tiranni. Garibaldi scende per conto suo con mille diavoli rossi a rovesciare il maledetto Borbone; poco dopo il Re torna ad intimare una nuova guerra insieme con un altro amico, e sposa la Regina dei mari: così, ad uno ad uno, sotto la mano fremente del maestro infervorato che vi strofinava il bastoncino del gesso con tanta forza da mandarlo in frantumi, tutti gli altri pezzi d'Italia diventavano bianchi: il candore si distendeva a destra, scendeva in basso, risaliva dal basso all'alto, guadagnava tutti gli angoli, ricopriva tutta la figura, abbagliando... Una sera, a Cagliari, mentre c'erano visite in casa, un gran clamore di voci e riflessi di fuoco alle vetrate aveva fatto correre Ranaldi al balcone: le persone intorno dicevano che era la presa di Roma. (1183-84)

Non c'è dubbio: qui il linguaggio non sporca e non indora, ma ci restituisce un'emozione autentica e pura, anzi l'innescò fanciullesco del *Bildungsroman* di Federico, antitetico all'altro che si dipana nel romanzo di Consalvo deputato. Il *C'era una volta* della lavagna, la favola bella del maestro Milone incamminò Federico, per una via mesta e travagliata, a un approdo buono, l'amore, gli affetti familiari, le virtù esercitate nell'ombra, mentre la scuola vicereale spiega il percorso maligno dell'altro eroe, col suo coronarsi nell'euforia diabolica di uno stupro. Ma si noti che qui il Risorgimento è una fiaba: è dalla specola dell'innocenza e dell'infanzia che qualcuno può riviverlo; e che, ribadisco, esso non è tradotto da parole socievoli e insidiose nel mondo della realtà, ma tenuto al riparo, sigillato nella sfera sognante dell'anima, dov'è possibile il Bene. Travediamo nell'«intimo mondo» una dimensione generosa e remota, un'illusione preziosa e vivificante. Chiediamoci se la stessa favola, vociferata da un adulto, pregiudicata dal linguaggio della realtà, avrebbe lo stesso suono. La risposta è no, la linguistica derobertiana non lo consentiva, e ne abbiamo la riprova perché la dimensione leggendaria, l'appercezione fanciullesca accarezzate da Federico Ranaldi sono anche, ben riconoscibili, nell'oratoria vittoriosa di Consalvo che sta per diventare deputato, nei *Vicerè*:

Erano i tempi in cui Garibaldi il Liberatore correva trionfalmente da un capo all'altro del feudo borbonico per farne una libera provincia della libera patria italiana... (*Bravo! bene!*) Io ero allora fanciullo, ed alla mia mente inesperta ed ignara il nome di Garibaldi sonava come quello di un guerriero formidabile che altre leggi non conoscesse fuorché le

dure, le violente leggi di guerra. Un giorno corse una voce: Garibaldi era alle porte della nostra città; i Padri Benedettini si disponevano ad ospitarlo!... non potendo subissarlo coi suoi diavoli rossi... (*Si ride*). Ed io quasi temetti di guardare in viso quel fulmine di guerra, come se col solo sguardo egli dovesse incenerirmi. Ed un giorno i miei compagni m'additarono l'Eroe dei due mondi. Allora io vidi quel biondo Arcangelo della libertà intento, sapete voi a qual opera? A coltivare le rose del nostro giardino! Da quel giorno, la rivelazione di quel cuore vasto e generoso, dove la forza leonina s'accoppiava alla gentilezza soave... (*Scroscio di applausi*) di quell'uomo che, conquistato un regno, doveva, come Cincinnato, ridursi a coltivare il sacro scoglio, dove oggi aleggia il magnanimo spirito di Lui, che fu a ragione chiamato il Cavaliere dell'umanità... (1082-83)

È la patacca di cui dicevo sopra: un falso biografico, perché Consalvo s'impossessa (modificandolo per giovare meglio) del passato del cugino morto Giovannino Radali (il vero potenziale eroe buono, e per questo precocemente spento, del romanzo terribile), il quale fu lui a incontrare non Garibaldi ma il figlio Menotti, e a donargli una rosa;⁸ ma un falso anche retorico, una retorica che suona falso, perché la favola, la leggenda questa volta è detta e dichiarata, e proprio così come è detta – coi numeri del «Liberatore», dei «diavoli rossi», del «biondo Arcangelo della libertà», del «cuore vasto e generoso», della «forza leonina» e della «gentilezza soave», del «Cincinnato», del «Cavaliere dell'umanità» – proprio così la leggenda apparteneva al rituale celebrativo, alla parola ufficiale del Regno nell'anno 1882 in cui Garibaldi morì e in cui si finge che Consalvo svolga la sua *performance* memoriale ed elettorale.

Questo rituale De Roberto doveva saperlo, perché nel 1882 faceva per il romano «l'anfulla» il cronista politico da Catania (pseudonimo: *Hamlet*), e aveva anche lui scritto qualcosa sulla morte di Garibaldi, in modi che vedremo fra poco e che mi paiono significativi. La breve nota derobertiana reca la data del 5 giugno: indubbiamente fu molto più letta la trascrizione di un discorso tenuto da Carducci il giorno prima, con tanto di applausi ed evviva del pubblico intervallanti. Quella a cui Carducci indulge, dopo l'esibizione

⁸ Dell'episodio fanciullesco rubato e dei suoi sensi discute in questi stessi Atti, in proficua prospettiva freudiana, R. GALVAGNO, *L'Unità d'Italia e Garibaldi nell'aneddoto di Consalvo Uzeda*, pp. 113-133.

di un'oratoria ritrosia («Questi vostri plausi, o signori, mi ripungono a pentirmi della promessa di parlare»; «Non applaudite, vi prego. Non disturbate i sacri silenzi della morte»; «Piangiamo, e lamentiamo i fati della patria»)⁹ e dopo aver svariato per altre lodi rimpianti ed esortazioni, non è semplicemente un'interpretazione agiografica ed eroica di Garibaldi, ma decisamente un mito e una fiaba, un altrove di sogno che sarebbe assimilabile alla lavagna fantastica del maestro Milone se non si trattasse, questa volta, di uso pubblico della parola, di pregiudicante e sospettabilissima parola del mondo.

Carducci immagina che in un futuro remoto, «tra il secolo vigesimo quinto e il vigesimo sesto», una gente virtuosa e forte abiterà la penisola e parlerà «un'altra lingua da quella di Dante»: allora «il vocabolo Italia suonerà come il nome sacro dell'antica tradizione della patria»; allora «le madri alle figlie nate libere e cresciute virtuose, e i poeti [...] ai giovani uscenti dai lavori o dalle palestre nel fóro, diranno e canteranno la leggenda garibaldina così». Lunga leggenda, dalla nascita alla morte e deificazione dell'eroe. Diranno e canteranno che Garibaldi «nacque da un antico dio della patria mescolatosi in amore con una fata del settentrione», in un «paradiso» dove «signoreggiava tutto l'inferno, cioè i tiranni stranieri e domestici e i preti». Diranno che «mentre il fanciullo divino passeggiava biondo e sereno coi grandi occhi aperti fra il cielo ed il mare, l'Italia, per salvarlo dai tiranni e serbarlo alla liberazione, lo rapì a volo in America, nell'America che un altro ligure grande scoprì secoli innanzi per rifugio a lui e a tutti gli oppressi. Ivi il fiero giovinetto crebbe a cavalcare le onde furiose come polledre di tre anni, a combattere con le tigri e con gli orsi; e si cibò di midolle di leoni; e passò tra quei selvaggi bello e forte come Teseo, e li vinse o li persuase; sollevò repubbliche, abbatté tirannie». Finché, «cresciuto ad Ercole, Italia lo richiamò». Due eserciti, due popoli si contendevano allora il sacro suolo: Germani e Galli: «Egli venne e volò, di vittoria in vittoria, da un esercito all'altro; e si fermò in Roma». E l'assedio di Roma durerà nell'epopea dell'avvenire dieci anni come quello di Troia, e insorgerà la nota omerica ed ariosteica, e quella dolce di Virgilio e del Tasso «cantando Euriali e Nisi novelli, e Turni e Camille, e Gildippe ed

⁹ G. CARDUCCI, *Per la morte di Giuseppe Garibaldi*; cito da *Prose di Giosue Carducci*. MDCCCLIX-MCMIII, Edizione definitiva, Bologna, Zanichelli 1950 (1ª ed. 1904), pp. 925-26.

Edoardo, e voi Morosini, e voi Mameli, e voi Manara, e cento e cento giovinetti morenti a quindici e diciotto anni co' l nome d'Italia su le labbra, con la fede d'Italia nel cuore». E si serberà gloriosa memoria della Spedizione: «Con mille de' suoi s'imbarcò su due navi fatate, e conquistò in venti giorni l'isola del fuoco e vinse in due mesi il reame de' Polifemi mangiatori di popoli. E disse a re Vittorio: Eccoti, per due province, due regni: bada non altri ceda o venda anche questi». E la leggenda ricamerà sulla ferita di Garibaldi «nella sola parte ove fosse vulnerabile, nel tallone»; sull'esilio in «una isoletta selvaggia»; sull'Italia nel frattempo infestata da una «genia nuova [...] di pigmei e di folletti, di gnomi e di coboldi», banchieri, trafficanti, politici sedicenti conservatori o rivoluzionari; su molte altre traversie e prodigi: finché «l'aquila romana tornò a distendere la larghezza delle ali tra il mare e il monte, e mise rauchi gridi di gioia innanzi alle navi che veleggiavano franche il Mediterraneo per la terza volta italiano».¹⁰

Liberato e restituito negli antichi diritti il popolo suo, conciliati i popoli intorno, fermata la pace la libertà la felicità, l'eroe scomparve: dicono fosse assunto ai concilii degli Dii della patria. Ma ogni giorno, il sole, quando si leva su le Alpi tra le nebbie del mattino fumanti e cade tra i vapori del crepuscolo, disegna tra gli abeti e i larici una grande ombra, che ha rossa la veste e bionda la capelliera errante su i venti e sereno lo sguardo siccome il cielo. Il pastore straniero guarda ammirato, e dice ai figliuoli – È l'eroe d'Italia che veglia su le alpi della sua patria. —¹¹

«Così canterà l'epopea futura». Come si vede, la lontananza tra mitologica e fiabesca era già divenuta, quando De Roberto scrisse *I Vicerè*, un genere celebrativo: molti testi di molti autori potrebbero addursi a conferma.¹² Nulla di strano che a quest'aura si rifaccia

¹⁰ Ivi, pp. 933-38.

¹¹ Ivi, p. 938.

¹² Mi limito a menzionare – perché non mi pare che sia mai stato menzionato – un piccolo strano libro in cui la mitopoiesi risorgimentale s'infutura ancor più che in Carducci: A. RONDANI, *Il mito italico nella filosofia positiva del XIX secolo*, Parma, Battei 1889. Intorno al quattromila le popolazioni d'Europa, diradate ed esauste, saranno regredite alla «vita rude di pastori semibarbari». L'esistenza precaria, nomade, analfabeta di questi nuovi primitivi avrà il suo compenso nelle rinvigorite facoltà poetiche e fantastiche, e fioriranno le leggende: «E l'italica sarà la più poetica, la più bella, e sarà ricca dei preziosi ele-

anche Consalvo nel suo discorso elettorale, dove sono, come nel necrologio carducciano, le immagini dell'arcangelo, della forza leonina e soave, del cavaliere dell'umanità.¹³ Se anzi la prolissa o perfino madornale elucubrazione di Carducci De Roberto l'avesse attribuita a Consalvo e messa nei *Vicerè*, non ci sarebbe stata bene? Il dispositivo tonale della scrittura derobertiana è tale che la lode e l'encomio vi risuonano, *ipso facto*, come effetto parodico. Se, come io credo, il Risorgimento per lo scrittore era un'idea cara, il modo migliore per esaltarla era tenerla fuori, farla visibilmente assente. Il quarto registro della presenza risorgimentale è appunto questo: il silenzio che si notò, come una zona casta di reverenza intorno a cosa il cui valore è tale da non potersi dire.

La prendo un po' alla larga, da quel pezzo sulla morte di Garibaldi che De Roberto cronista del «Fanfulla» scrisse nello stesso anno in cui risuonarono le arpe di Carducci e di Consalvo. Sono poche righe, quasi niente:

A Catania, come ovunque, la perdita di Garibaldi è stata fortemente sentita; tutti ricordavano ancora l'aspetto sofferente del vecchio eroe inchiodato nella sua seggiola, e il viso austero e gli sguardi la cui antica

menti di tre civiltà; e sarà la più vitale e durevole, come quella che celebra la rifusione d'una razza, il ricostituirsi d'una nazionalità, avvenimento che avvicina d'alcun poco il genere umano alla sua unificazione, e perciò avvenimento degno d'esser ricordato e benedetto nella storia del mondo» (p. 18). I dotti positivisti del futuro, archeologi e filologi venuti a far ricerche nella barbara Italia dalle città civili e ricche d'America e d'Oceania, s'adopereranno a sceverare il vero storico sepolto nei manti allegorici di un epos troppo splendido e tornito per essere più che leggenda, e parrà loro ovvio innanzitutto che i due attori principali del mito altro non furono che simmetriche personificazioni di una culto logicamente radicato in una terra bella e serena racchiusa tra mare e monti: «Quelle due divinità portavano due nomi ciascuna [...]; *Vittorio* ed *Emanuele* si chiamava il nume delle montagne; *Giuseppe* e *Garibaldi* quello dei mari. Spesso poi la divinità emanuelica è designata coll'appellativo di *Gran Re*, e la garibaldica con quello semplicissimo d'*Eroè*» (pp. 23-24). Si può intuire su che tono, essendo questi i presupposti, Rondani per circa centocinquanta pagine prosegua ritessendo il futuro mito italico e la futura filologia razionalizzante, con implicita lode della sostanza eroica del Risorgimento, bella tanto da parere in un domani remoto del tutto favolosa e inverosimile.

¹³ Nella prosa di Carducci l'«arcangelo» è a p. 926, dov'è pure la «chioma di leone», la voce «fiera e soave» è a p. 927, a p. 929 il «cavaliere del genere umano».

fiamma non era peranco spenta, e la promessa fatta ai Catanesi di venire per qualche giorno fra loro [Garibaldi era stato a Catania nel marzo, e anche allora De Roberto aveva scritto un breve articolo]. Ora si pensa con una stretta al cuore che quegli occhi sono chiusi per sempre, che di quella leggendaria figura non resta se non il ricordo vivo, palpitante, in tutti gl'Italiani.¹⁴

È tutto: segue, molto più lunga, una cronaca minuziosa e asettica del corteo per onorare Garibaldi, sono elencati i partecipanti, autorità e associazioni, si conclude così: «Non c'è bisogno di aggiungere che il contegno della popolazione è stato all'altezza della circostanza».¹⁵ Perché così poche parole? Non regge l'ipotesi che la misura imposta dal giornale non consentisse più ampio discorso: molte altre corrispondenze sono piuttosto estese. Fu per opportunismo che De Roberto, allora legato a una cordata politica conservatrice, non manifestò un maggiore cordoglio e una più spinta simpatia? Ma Garibaldi in quel punto, ora che era morto, poteva essere un mito e un pretesto polemico ampiamente trasversale: nel suo discorso Carducci lo brandisce infatti in una chiave, piuttosto che democratica, autoritaria. Resta la possibilità che al cronista paresse più conveniente, e rispettosa di un'emozione intima e autentica, in quell'occasione, una retorica asciutta e breve. Del resto Garibaldi è stato per molti un eroe in levare, da tratteggiare con mano leggera e discreta: così appunto lo disegnò Nievo, sia nelle *Confessioni d'un Italiano* che nelle poesie degli *Amori garibaldini*, abbassando il tono e umanizzando il prodigio: e si tratta in questo caso di mitografia a ridosso del vissuto, fatta da uno che per Garibaldi avrebbe dato (e in effetti diede) la vita.¹⁶ Ma il test decisivo mi sembra sia un altro; colgo in qualche altro articolo del «Fanfulla» gl'indizi che già allora, agli esordi, la linguistica derobertiana imponesse ai registri della lode e dell'encomio inscindibili e perfino preterintenzionali inflessioni parodiche, eccessi e dorature d'ironia flaubertiana.

¹⁴ È morto Garibaldi (Catania, 5 giugno); cito da F. DE ROBERTO, *Cronache per il «Fanfulla»*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Milano, Quaderni dell'Osservatore 1973, p. 144.

¹⁵ Ivi, p. 145.

¹⁶ Sul mito di Garibaldi nella nostra letteratura, dopo l'Unità e fino al Novecento, si veda ora il volume penetrante e finemente scritto di A. DI GRADO, *L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, Acireale-Roma, Bonanno 2010.

Due anni prima di Garibaldi era morto a Catania l'avvocato e patriota Gabriello Carnazza. La famiglia Carnazza apparteneva al gruppo a cui allora De Roberto faceva riferimento, e quindi di certo senza malizia, nel marzo del 1880, egli aveva per parecchie righe commemorato lo «strenuo campione dell'unità e della indipendenza d'Italia», il «caldo fautore della gloriosa monarchia sabauda», che fu carbonaro, fece il '48, andò esule per il mondo, e quando venne «il giorno del riscatto» e «orse l'alba del nostro risorgimento», tornò come un Cincinnato «nel suo paese, fra la sua famiglia, lontano da ogni politica agitazione, rifiutando posti ed onorificenze». Le «maggiori sventure» le soffrì nel 1837:

In quella memorabile epoca Carnazza fu eletto a far parte di tutte le Giunte allora costituite e lavorò indefessamente, ma soffocato il moto, si pone la sua testa a prezzo, ed arrestato, da una straordinaria Commissione militare fu condannato a morte; poi, ottenuta grazia della vita, a venticinque anni di ferri.¹⁷

Sempre nel 1880, a novembre, era morto un altro patriota, il senatore Marchese: la volontà encomiastica non determina in questo caso giri latini della frase, ma si raddensa in scelte lessicali, in anticipazioni dell'aggettivo di classicità risorgimentale: le «grandi e spesso incomprese cure della rappresentanza nazionale», lo «strumento di cittadina virtù e di grandezza nazionale», la «fede dei giovani anni», l'«ora del risorgimento», le «pastroie della tirannide», e poi la «redenzione», la «fede nella libertà, nell'unità e nell'indipendenza d'Italia», le «invocate istituzioni costituzionali», la «voce» che «risuonò», l'«alto consesso» di cui il Marchese entrò a far parte quando divenne senatore.¹⁸ Il cronista vuole celebrare, ma sembra ironico. Non avrebbe più o meno dettato così don Cono Canalà per una lapide, magari istigato dal principe Consalvo? C'è poco da fare: la musa risorgimentale di De Roberto è casta solo quando tace, e al massimo guarda e addita.

Il registro del silenzio. Può esserci la soggettività di un personaggio considerato psicologicamente, quando non parla e si tiene dentro il valore – il «Bene» – nell'anima, e l'analista ce lo mostra. È

¹⁷ *Un illustre patriotta* (Catania, 31 marzo); in F. DE ROBERTO, *Cronache per il «Fanfulla»*, cit., pp. 30-31.

¹⁸ *Il senatore Marchese* (Catania, 27 novembre); ivi, pp. 62-63.

il caso di Federico Ranaldi che ripete fra sé l'infantile iniziazione al culto della Patria. E c'è la soggettività più grande, il dio nascosto flaubertiano che è l'autore nella sua creazione. Anche l'autore può tacere, e il suo tacere essere pieno di senso: solo che questo senso nessun dio ulteriore lo attesterà, deve farsi avanti da solo, con la sua forza, nei vuoti che lascia, nell'allusività delle assenze. Riconsideriamo *I Vicerè* e *L'Imperio*: due romanzi il cui presupposto è il Risorgimento, infeudato o tradito, e in cui del Risorgimento ideale, di questo Bene per sempre degno di rispetto e commozione, c'è così poco, un vasto silenzio coperto nei *Vicerè* dalle bestemmie vicereali e dagli evviva e dai frantumi d'oro falso, e nell'*Imperio* rotto soltanto da una memoria infantile, segretata come una colpa. Ma nei *Vicerè* a un certo punto piove Garibaldi, e appare e sparisce con formule sottilmente eloquenti, che chiedono di essere interpretate.

Appare a Catania nel 1862, e di lì andrà in Calabria, dove sarà l'incidente dell'Aspromonte. Ma nel romanzo ci vien detto che Garibaldi apparve «un bel giorno», con la formula delle fiabe che troviamo anche nel Risorgimento narrato ai bambini dal maestro Milone; e fu «un avvenimento straordinario, come al tempo della rivoluzione» (749). «Garibaldi era già in Sicilia a far gente», leggiamo ancora, «non si sapeva perché, o meglio, si sapeva benissimo: per andar contro il Papa» (ibid.). Però «non si sapeva perché» resta, l'abbiamo letto, è il segnale di un avvento più che prodigioso gratuito, immotivabile. De Roberto consente a Garibaldi di stare un po' nel suo romanzo, di farvi qualcosa. Entra «coi suoi volontari tra due siepi vive di popolazione», «in mezzo a un delirio d'entusiasmo». Da un balcone del Circolo degli operai spiega al popolo «lo scopo della nuova impresa», getta «con la voce dolce il grido della nuova guerra: "O Roma, o morte!..."» (ibid.). Un grido dolce: anche Garibaldi, come la musa risorgimentale dello scrittore, quando esclama sembra sussurrare. Poi De Roberto lo insedia a San Nicola, dove l'eroe per qualche giorno dall'alto della cupola scruta «la linea dell'orizzonte, col cannocchiale spianato» (757), o curvo sulle carte studia i suoi piani, o riceve persone e commissioni. Entrato a San Nicola, Garibaldi è diventato un problema di casa Uzeda, uno dei tanti scabrosi affari di famiglia. La sua presenza ai vicerè crea imbarazzo, nessuno sa che convenienza trarne, e tanto fanno, per intrighi e ambascerie, che alla fine Garibaldi se ne va: «Finalmente s'imbarcò con tutti i volontari, non si sapeva dove diretto, se in Grecia o in Albania»

(ibid.). Perché «non si sapeva dove diretto»? È chiaro, tutti ormai potevano immaginarlo che andava in Calabria. Ma il «non si sapeva dove diretto» della partenza fa *pendant* col «non si sapeva perché» dell'arrivo. La sparizione di Garibaldi, come la sua apparizione nell'universo vicereale, appare gratuita, senza un «perché». Garibaldi è partito ed era logico che partisse, questi erano i piani; ma si ha l'impressione che siano stati gli Uzeda a farlo andar via, e nella chiave allegorica è così. La storia, l'unica storia che conti nel romanzo, ossia la cronaca della famiglia tremenda, ha espulso il corpo estraneo, la sostanza eterogenea; fugato Garibaldi verso le plaghe incognite e poco interessanti di sogno e di leggenda che gli appartengono, il mondo Uzeda torna a richiudersi su di sé, e subito si rimette al concreto: pochi giorni dopo che Garibaldi è andato via, a Catania arrivano da Firenze il conte Raimondo e l'amante donna Isabella Fersa, che scendono all'albergo, scandalosamente, come se niente fosse: «L'impressione prodotta da quell'avvenimento fu tale che tutt'a un tratto Garibaldi e Rattazzi, Roma ed Aspromonte passarono in seconda linea» (759).

Insomma De Roberto insinua Garibaldi nei *Vicerè* solo quel tanto che serve ad acclarare che nell'universo romanzesco più inospitale della letteratura italiana per lui non c'è posto. In questo universo il passaggio di Garibaldi non lascia traccia; solo una rosa donata da Giovannino e predata dalla memoria mendace di Consalvo: rubata ad un uomo troppo esotico e dolce («Su quella faccia da arabo del deserto il bianco degli occhi era [...] dolcissimo», leggiamo di lui a un certo punto, 1011), troppo allotrio com'è allotrio Garibaldi, perché il Moloch uzediano potesse assimilarlo, potesse non ucciderlo.

Garibaldi nei *Vicerè* è una presenza fugace, un transito glorioso e irrilevante, un miraggio che svanisce e subito si torna dai sogni alle pratiche realtà vicereali, come se niente fosse stato, come se Garibaldi, con una parola che De Roberto amava, fosse *inesistito*.¹⁹ Nell'allegoria dell'*Imperio* la presenza dell'eroe è ancor più eloquentemente un'as-

¹⁹ L'aggettivo – a proposito della «vita» assimilabile a un «sogno» tanto appare «evanescente» negli schermi della memoria – è in una lettera a Ferdinando Di Giorgi da Milano del 18 luglio 1891, ora in *Lettere di De Roberto a Ferdinando Di Giorgi*, in appendice a A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, pp. 274-278.

senza. Il suo nome (oltre che nella reminiscenza scolastica di Federico e, quasi inavvertibilmente, in una battuta periferica della Vanieri)²⁹ compare nel romanzo una sola volta, proprio nella prima pagina. È quando Federico entra nell'«aula grandiosa» del Parlamento, non c'è mai stato in questo tempio della patria, e subito scorge, a un capo dell'ultimo banco, «una lapide nera con caratteri d'oro spiccante sulla tinta uniforme degli stalli»: «quello era il posto di Garibaldi, non più occupato da nessuno dopo la morte del Generale». La Musa sta additando con taciturna enfasi l'assenza incolumabile, un posto vuoto che nessuno potrà più occupare. C'è la lapide coi caratteri d'oro, ma anch'essa ormai è muta giacché, leggiamo ancora, «neanche col canocchiale il giovane riusciva a leggerne l'iscrizione» (1108).

²⁹ «La Vanieri, a braccio del principe, il quale portava il cartoccio dei dolci, lo costringeva ogni tratto a fermarsi, per volgersi indietro, per dire qualcosa a questo o a quello, per udire ciò che dicevano gli altri. Dal tema del giornale, erano passati a quello più vasto della politica; e i deputati, Broggi e la scrittrice discutevano animatamente, lungo i marciapiedi, nella notte alta: la scrittrice specialmente precipitava i suoi giudizi sugli avvenimenti e sugli uomini; come del mondo giornalistico, dimostrava una conoscenza minuta, intima, dell'ambiente parlamentare e governativo, diceva cose ardite e spietate, o comiche e mordenti, eccessiva in tutto, nella critica ed anche nell'ammirazione: "Quel Milesio, che forza, che polso, che fibra; un leone, no? Guardalo in faccia, se non ha la faccia leonina, come Garibaldi; lo sguardo tagliente come d'acciaio!...". E Ranaldi che le stava vicino dall'altro lato, ammirava in lei, quella bella natura vivace ed esuberante, quell'ingegno versatile, quella larga esperienza» (1216-17).

VERGA "POLITICO" TRA BOTTAI E GRAMSCI

Verga, ormai vecchio, seduto in via Etnea, «davanti al Circolo Unione col bastone fra le gambe e le mani appoggiate sopra il manico». Era un'immagine, questa, che la generazione dei catanesi successiva a quella dei grandi veristi conservò a lungo come «simbolo rispettabile della vecchia Catania da cui prender rapido congedo».¹

In un articolo apparso su «Il Mondo», nel 1955, uno scrittore di quella nuova generazione postverista, Vitaliano Brancati, rifletteva sulla ricezione di Verga. E lucidamente metteva a fuoco le antitetiche direzioni verso cui, nella sfera politica, poteva essere piegato, anzi era già stato piegato, strumentalizzato, il messaggio dello scrittore catanese. Brancati individuava a tal fine un aspetto più «profondo» di Verga contrapponendolo a uno più esteriore: il primo, immanente alla sua opera letteraria, era contrassegnato dalla «pietà per i vinti»; il secondo, attestato non dalle opere, ma dai documenti biografici, sparso «nelle lettere private e nelle pubbliche», consisteva in un atteggiamento di «tale ossequio al destino e all'ordine costituito», da prestarsi a una utilizzazione di segno opposto. Da una parte la «pietà per i vinti» era «talmente profonda che, passata in uno spirito attivo, poteva cambiarsi in collera per ingiustizia». Dall'altro lato, un diverso aspetto della sua personalità, l'accettazione dell'esistente, passata «in uno spirito reazionario, poteva incoraggiarne il quieto vivere e la contentezza di sé e dei propri tempi». Il primo Verga, «profondo» (implicito nell'opera), secondo Brancati, era «caro ai rivoluzionari e ai progressivi». Del secondo, del Verga autore, «esterno» all'opera (ma individuabile biograficamente e anagraficamente) si erano invece largamente serviti coloro che «fra il 1935 e il 1943» «volevano dimostrare che [lo scrittore catanese] avrebbe approvato le cose che

¹ Cfr. G. GIARRIZZO, *Catania*, Roma-Bari, Laterza 1986, p. 207; E. PATI, *Lo studio di Verga*, in ID., *Diario Siciliano*, Milano, Bompiani 1971, p. 141.

si facevano in quel periodo»: vale a dire l'apogeo del fascismo, la guerra d'Etiopia, quella di Spagna, la Seconda guerra mondiale.²

Brancati riusciva in quella rapida e lucida analisi a rilevare sinteticamente la contraddizione tra la potenzialità critica e demistificante della realtà, propria dell'opera verghiana, e l'ideologia conservatrice, propria invece dell'autore. A dieci anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, e della sconfitta del fascismo, Brancati aveva ben chiari i termini del riuso politico a cui era stato sottoposto Verga. Collocando nel periodo 1935-1943 la strumentalizzazione del messaggio verghiano in difesa del regime, Brancati alludeva implicitamente, non nominandolo, all'autore di quell'operazione, ma ne postdatava l'origine. L'inizio di quella torsione politica di cui fu oggetto Verga va collocato infatti ancor prima, risalendo indietro, a un altro anno emblematico del ventennio: quello dell'esplosione della crisi economica mondiale e dei Patti Lateranensi, il 1929. È l'autore di quell'operazione di lettura politica dell'opera verghiana non era né un critico letterario, né uno storico, ma un esponente di prim'ordine del regime e dello stato italiano, Giuseppe Bottai, prima ministro (dal 1929 al 1932) delle Corporazioni e poi dell'Educazione nazionale proprio in quegli anni, dal 1936 al 1943, indicati da Brancati come il periodo dell'utilizzazione politica di Verga in difesa dell'ordine esistente. Una figura controversa e singolare, quella di Giuseppe Bottai: aperto al dialogo con giovani intellettuali in odor di fronda, che provò ad aggregare (e tra questi lo stesso Brancati) attorno alla rivista «Primato», ma anche estensore del *Manifesto per la razza* e intransigente applicatore delle leggi razziali nella scuola e nelle università italiane. Fascista e squadrista della prima ora, ma anche uno dei cosiddetti traditori nella seduta del Gran consiglio del fascismo del 25 luglio del 1943: uno di gerarchi che aderirono all'ordine del giorno "Grandi" che mise in minoranza Mussolini, e per questo condannato a morte in contumacia dalla Repubblica Sociale Italiana. La fine della guerra lo sorprese però al servizio della Legione straniera francese, combattente contro i tedeschi.³

² V. BRANCATI, *L'orologio di Verga* («Il Mondo», 27 settembre 1955), in *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930/1954*, a cura di S. De Feo e G.A. Cibotto, Milano, Bompiani 1973, pp. 382-394, a p. 387.

³ Cfr. A.J. DE GRAND, *Bottai e la cultura fascista*, Roma-Bari, Laterza 1978; P.G. ZUNINO, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Bologna, il Mulino 1985.

L'articolo di Bottai su Verga politico apre gli *Studi verghiani* curati da Lina Perrone, appunto nel 1929. L'intervento del ministro e gerarca in quello stesso 1929 incontra immediatamente un lettore d'eccezione.⁴ Il suo articolo viene infatti conosciuto, e apprezzato, per le sue conclusioni, da uno dei più fieri oppositori del regime, dal più tragicamente illustre prigioniero politico delle carceri fasciste, Antonio Gramsci. Arrestato, Gramsci, già nel 1926, nonostante godesse dell'immunità parlamentare (era «deputato in carica») e condannato perché «per vent'anni» fosse impedito a quel suo «cervello di funzionario» (come aveva dichiarato il pubblico ministero del Tribunale speciale per la difesa dello Stato, esplicitando l'ordine diretto di Benito Mussolini).⁵ Ordine che, come è noto, fu vanificato dall'energia morale e intellettuale di Gramsci, dal mai intermesso lavoro di studio e scrittura condotto in difficilissimi condizioni, in carcere, fino alla morte.

Appena letto l'intervento di Bottai (almeno la parte pubblicata nell'«Italia Letteraria»), Gramsci scrive per l'appunto nel quinto dei suoi *Quaderni*, in una nota intitolata esplicitamente *Sicilia*, di considerare esatto il giudizio del ministro sulla collocazione politica dello scrittore catanese, in relazione proprio alla questione che qui stiamo affrontando (il rapporto tra i veristi e l'Unità d'Italia). Gramsci trascura l'insieme delle argomentazioni del Bottai, abili, ma del tutto incongrue, non rapportabili alla complessità della problematizzazione e degli orizzonti storici e teorici del grande intellettuale antifascista. Ma, a scanso di equivoci, confutando anticipatamente tutti i critici che nel dopoguerra avrebbero fatto di Verga un «poeta della povera gente» di marca progressista o democratica,⁶ Gramsci notava

⁴ G. BOTTAI, *Verga politico*, in *Studi verghiani* a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud 1929, pp. 3-18. E cfr. G. COMPAGNINO, *Dal romanzo storico al verismo: Gramsci, De Sanctis e il problema del realismo moderno*, in *Naturalismo e verismo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania 10-13 febbraio 1986, Fondazione Verga, Catania 1988, pp. 547-581.

⁵ Cfr. G. FIORI, *Vita di Antonio Gramsci*, Bari, Laterza 1977, pp. 267-268. E cfr. A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio e E. Fubini, Torino, Einaudi 1965, p. 448 (lettera a Tatiana del 29 giugno 1931): «io sono stato condannato proprio il lunedì successivo all'80° anniversario dello Statuto: è una coincidenza degna di ricordo, data la mia qualità di deputato al Parlamento Nazionale arrestato nell'integrità delle mie funzioni».

⁶ Cfr. L. RUSSO, *Verga, il poeta della povera gente*, in «L'Unità» del 27 gennaio 1952, poi in *Giovanni Verga*, 5ª ediz., Bari, Laterza 1955. Cfr. in *Interpretazioni*

con nettezza, consentendo con Bottai (le sue «conclusioni generali mi sembrano esatte»), che «nonostante qualche apparenza superficiale, il Verga non fu mai né socialista, né democratico, ma “crispino” in senso largo». Con due ulteriori precisazioni: «(il “crispino” lo metto io, perché nel brano del Bottai da me letto perché pubblicato nell’*Italia Letteraria* del 13 ottobre 1929, non c’è questo accenno): in Sicilia gli intellettuali si dividono in due classi generali: crispini-unitaristi e separatisti-democratici, separatisti tendenziali, si capisce». ⁷ L’ordine dei problemi che affrontava Gramsci non era quello della strumentalizzazione politica, dell’arruolamento di Verga come “precursore”, in un fronte o in un altro. Né Gramsci si poneva un problema di ricezione dell’opera verghiana, né di apprezzamento puramente estetico. Verga rientrava infatti per lui in un più ampio problema di storia della cultura e degli intellettuali italiani, nell’ambito della riflessione sul rapporto città-campagna nel Risorgimento, ⁸ e sull’*Assenza di un carattere nazionale-popolare nella letteratura italiana*. ⁹

Come precursore, e del fascismo, Verga viene invece eletto da Bottai. Le argomentazioni del ministro sono abili dal punto di vista dell’efficacia comunicativa, ma apodittiche nel tessuto logico-argomentativo. Si reggono però su alcuni assunti forti, di un certo interesse.

Disinvolte sono le equazioni e le coppie antitetiche su cui Bottai

di Verga, a cura di R. Luperini, Roma, Savelli 1975, pp. 106-108. Cfr. V. MASELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato 1970, pp. 14-16; P. PULLEGA, *Leggere Verga. Antologia della critica verghiana*, Bologna, Zanichelli 1973, pp. 155-158; A. SERONI, *Verga*, Palermo, Palumbo 1973 (5ª ediz.) pp. 62-63; I. GHERARUCCI-E. GHIDETTI, *Guida alla lettura di Verga*, Firenze, La Nuova Italia 1994, pp. XVI-XVII.

⁷ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell’Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi 2001, Q 5 [1930-32], § (157), *Sicilia*, p. 680. E cfr. V. Gerratana, *Note*, ivi, p. 2701: Gramsci fa riferimento allo stralcio dell’articolo di Bottai pubblicato sull’*Italia letteraria* con il titolo: *Un saggio di Giuseppe Bottai su Verga politico*. D’ora in poi i *Quaderni* saranno citati in modo abbreviato facendo riferimento a questa edizione critica: alla sigla Q seguirà il numero del quaderno e quello della nota, preceduto dal segno §, e quindi l’indicazione delle pagine.

⁸ Q 19 [1934-35], § (26). *Il rapporto città-campagna nel Risorgimento e nella struttura nazionale italiana*, pp. 2035-2046, a p. 2045. Ma cfr. anche Q 1 [1929-30], § (43). *Riviste tipo*, pp. 30-40, a p. 40.

⁹ Q 8 [1930-32], § (9). *Assenza di un carattere nazionale-popolare nella letteratura italiana*, pp. 942-943.

fonda l’annessione di Verga al prefascismo: egli contrappone naturalismo a romanticismo, concretezza ad astrattezza, classicità a illuminismo e democrazia, antiletterarietà a retorica. Alla prima serie, positiva, costituita da naturalismo-concretezza-classicità-antiletterarietà apparterebbero sia Verga, sia il fascismo. Il naturalismo equivale per Bottai a concretezza, e si oppone all’astrattezza del romanticismo e dell’illuminismo, allo stesso modo in cui «il fascismo si è opposto e si oppone vigorosamente all’astrattismo democratico e illuministico: naturalismo letterario e fascismo politico rappresentano [per Bottai] insieme un’affermazione di umanità intesa realisticamente». ¹⁰ Il naturalismo di Verga è però secondo il gerarca del tutto indipendente da quello europeo. Con Verga «rinasce», secondo Bottai, «il sano realismo italico e terrigeno, così contro gli eccessi del vero, inteso alla maniera di Zola e dei zoliani, come contro le lusinghe di una fantasia patologica». ¹¹ La sana tradizione realistica italiana, che Bottai chiama in causa, è un riferimento ovviamente pretestuoso, del tutto infondato. Tra l’altro in quello stesso 1929 appariva, a cura di Benedetto Croce (lo ha ricordato Aurelio Roncaglia a proposito di Auerbach) una raccolta dei saggi in cui Cesare De Lollis illustrava «la ripugnanza che la *letteratura* italiana mostra invincibile per le parole e per il tono realistico e familiare» (cors. mio). ¹² Da questa tradizione “realistica” Bottai escludeva Manzoni. Egli vedeva Verga semmai in continuità con quella che definiva «letteratura romantica eterodossa», «popolare» perché ispirata al reale e al presente, in cui includeva Carcano, Padula, Mauro, ma anche Grossi. ¹³ Sono considerazioni, queste, senz’altro deboli dal punto di vista propriamente teorico-letterario. Bottai banalizza o ignora gli studi fondamentali sull’argomento, quelli della cosiddetta «seconda scuola» di De Sanctis (i quattro corsi tenuti all’Università di Napoli tra il 1871 e il 1876), e in particolare quelli sulla *Letteratura italiana del secolo decimonono* e su *Manzoni*. ¹⁴ Sono però altri gli aspetti dell’intervento del ministro degni di

¹⁰ G. BOTTAI, *Verga politico*, cit. p. 5.

¹¹ Ivi, p. 3.

¹² Cfr. C. DE LOLLIS, *Saggi sulla forma poetica italiana dell’Ottocento*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza 1929; cfr. A. RONCAGLIA, *Saggio introduttivo*, in E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi 1979, p. XXX.

¹³ G. BOTTAI, *Verga politico*, cit., p. 3.

¹⁴ Cfr. E. DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX. Scuola liberale – Scuola democratica*. Lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate con pre-

considerazione. Il naturalismo di Verga veniva visto come autoctono, originario, temperamentale, proprio della personalità di Verga. Semplificando la posizione idealistica, di Croce, ma anche di Luigi Russo, sulla cosiddetta «spinta liberatrice» esercitata dal naturalismo su Verga,¹⁵ Bottai lo riduce a un fenomeno individuale e interiore, a un semplice «metodo» (avvalendosi delle stesse dichiarazioni rese da Verga nella celebre intervista concessa a Ojetti), non a una concezione letteraria.¹⁶ E però proprio sul naturalismo, così inteso, come la «più perfetta adesione dell'ideale col reale», Bottai fonda la forte analogia tra Verga e fascismo escludendo invece (è questo il tratto ricorrente di ogni critica destoricizzante su Verga) ogni fondamento materialistico del naturalismo. E può pertanto, nell'anno del Concordato, sostenere agevolmente a proposito del fascismo («certamente un movimento di impronta naturalistica») che è tutto «permeato di elementi religiosi e morali», «tutto proteso a rivendicare [...] i dogmi fondamentali del cristianesimo tradizionale, i postulati dell'etica cattolica e aristotelica, i principi inamovibili della teologia e della liturgia».¹⁷ Il naturalismo significa per Bottai riduzione della teoria a prassi, identificazione della prima con la seconda. Non vale per lui la distinzione crociana tra teoria e pratica, quella distinzione contro cui si era esercitata la polemica di Gentile. Fondandosi su una tale concezione (naturalismo ridotto, semplificato banalmente a mero praticismo, all'accettazione dell'esistente), Bottai può identificare disinvoltamente la cultura con la politica. E sul piano letterario può considerare equivalenti l'opera di uno scrittore e la sua biografia: elementi, questi, nettamente distinti invece per l'estetica di Benedetto Croce. Il ragionamento di Bottai mostra d'altra parte forti connessioni con le posizioni gentiliane, come pure con l'esigenza di riaffermare il primato della politica (e quindi il ruolo del partito fascista).

fazione e note da B. Croce, Napoli, Morano 1897. Cfr. poi ID., *La scuola cattolico-liberale e il Romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi 1972 (*Opere* a cura di C. Muscetta, XI); ID., *Mazzini e la scuola democratica*, Torino, Einaudi 1961 (*Opere*, XII); ID., *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi 1955 (*Opere*, X).

¹⁵ B. CROCE, *Giovanni Verga*, in «La Critica», I, 1903, pp. 241-263 (poi, con varianti, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, Bari, Laterza 1915, pp. 5-32, alle pp. 14-17).

¹⁶ G. BOTTAI, *Verga politico*, cit., pp. 6-7. Cfr. U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati [1895]*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier 1946, pp. 114-123.

¹⁷ G. BOTTAI, *Verga politico*, cit., p. 7.

In breve: «consenso da parte degli intellettuali e dominio dei «puri»» (e Bottai su questo piano si trovava pertanto accanto Maccari e i «selvaggi» di «Strapaese»)¹⁸. È per tale motivo (assimilazione totale dell'opera alla biografia) che Bottai può pertanto esimersi dal fare riferimento diretto ai testi di Verga, fatta eccezione per quelli esplicitamente orientati ideologicamente (il giovanile *I Carbonari della montagna*, il tardo *Dal tuo al mio*) e si avvale esclusivamente (come aveva ben visto Brancati) delle dichiarazioni epistolari e autobiografiche (palesamente nazionalistiche e reazionarie) del vecchio Verga, quello dell'immagine impressa nella memoria dei catanesi, da cui ho voluto prendere le mosse. L'immagine di un Verga ormai autoescluso, in un lungo silenzio, nella sua Catania, molto diverso dal quarantenne degli anni Ottanta dell'Ottocento, quando da «doutano», dalla Milano delle «Banche» e «Imprese industriali»,¹⁹ aveva rappresentato, nei suoi capolavori, il mondo arcaico-rurale siciliano.

Fondandosi su questa concezione semplificata del naturalismo, su questa sua banalizzazione come accettazione ossequiosa e pragmatica dell'esistente, Bottai poteva pertanto affermare:

È chiaro che Giovanni Verga, riconoscendo a priori tutte le realtà cosmiche, empiriche e praticistiche della vita, debba in sede politica riconoscere ed esaltare la più caratteristica ed innegabile delle realtà politiche, realtà essenziale e fondamentale per chi voglia fare seriamente della politica, senza perdersi tra le astrusità e i giochi sofisticati delle ideologie. Questa realtà è la Nazione.²⁰

Da questa identificazione tra naturalismo e preminenza della nazione, Bottai fa discendere tutta una serie di corollari attribuiti a Verga: la priorità del «pane» rispetto alla «libertà» («Non era un feticista della libertà. [...] Nel conflitto immane, che esplode con la Rivoluzione francese, fra la libertà, insignificante simulacro, e il pane, concreta e fremente necessità di tutti i popoli e in tutti i tempi, [...]»

¹⁸ G. COMPAGNINO, *Dal romanzo storico al verismo*, cit., pp. 548-549. E cfr. A.J. DE GRAND, *Bottai e la cultura fascista*, cit., pp. 91-93; P.G. ZUNINO, *L'ideologia del fascismo*, cit., pp. 152-156, 225-228; I. GHERARUCCI-E. GHIDDI, *Guida alla lettura di Verga*, cit., p. XVI.

¹⁹ G. VERGA, *Era*, in *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 83-157.

²⁰ G. BOTTAI, *Verga politico*, cit., p. 7.

sosteneva la causa del pane contro quella della libertà»);²¹ l'avversione all'emigrazione («essendo nato e vivendo in una regione che offriva al fenomeno un altissimo contributo, [...] lo combatteva fieramente e ne additava i pericoli»);²² il nazionalismo colonialista, inesistente nell'opera di Verga, ma attestato solo dai documenti biografici, dalle sue dichiarazioni favorevoli alla guerra di Libia, accostate da Bottai alle posizioni pascoliane (Verga «non sopprimeva del tutto [...] la lotta di classe», ma identificando «la classe umile con l'Italia umile» trasferiva «il socialismo» in una prospettiva «nazionale», anticipatrice della «linea tracciata dal fascismo»);²³ l'unitarismo, l'avversione ad ogni sicilianismo autonomistico. E a tal proposito Bottai riportava una recisa, inequivocabile dichiarazione resa da Verga, ormai giunto ai suoi giorni estremi, a chi (Enrico Messineo), nel 1920, gli chiedeva di collaborare alla fondazione di un giornale autonomista, la «Sicilia Nuova»: «sono italiano innanzi tutto, e perciò non autonomista».²⁴ In tal modo Bottai può pertanto giungere sino all'ultima equivalenza, all'assunto clamoroso cui mirava la sua argomentazione: «Verga è in letteratura ciò che Mussolini è in politica: entrambi sono gli esponenti di un realismo che non prescinde dalla religiosità innata e spontanea degli spiriti, e di una religione che si incentra e si profonda nella realtà, nell'*humus* della stirpe».²⁵

La forzatura nell'arruolamento di Verga al «prefascismo» non toglie comunque valore alla *pars destruens*, alla recisa negazione, per il catanese, di un orientamento filosocialista o democratico (tale era invece la posizione di Zola, con cui Bottai vuole escludere ogni affinità):

Si è attribuita al Verga una fede socialista, che non è stata mai la sua fede, ché anzi dai documenti in nostro possesso appare evidente e pacifico che non soltanto il grande scrittore catanese non ha mai aderito, neppure per lontana approssimazione, al socialismo, ma ha reagito, in tempi in cui tutti facevano professione di socialismo, contro le opinioni

²¹ Ivi, p. 15.

²² Ivi, p. 13. E aggiungeva: «I nostri poveri emigranti [...] quasi sempre tornavano in patria, importandovi il vizio, la irreligione, le idee sovversive, e la sifilide».

²³ Ivi, p. 12.

²⁴ Ivi, pp. 9-10.

²⁵ Ivi, p. 7.

correnti, e ha reagito (il che è importantissimo) in nome del popolo fra cui egli viveva e a cui si è ispirato per le sue creazioni artistiche.²⁶

È proprio per questa negazione che Gramsci considera «esatte» le «conclusioni generali» di Bottai. Negazione che oggi può apparire scontata, ma che non lo era allora, e non lo fu soprattutto nel clima culturale successivo alla Seconda Guerra mondiale. Bottai, nell'affermare la totale estraneità di Verga alla sinistra, riconosce però (altro dato interessante della sua analisi) la sua accettazione della «parte economica e strettamente positiva» del socialismo, pur respingendone «le teorie morali livellatrici ed egualitarie».²⁷ Il ministro delle corporazioni avverte cioè in Verga la capacità di cogliere l'economicità della realtà, la sua attenzione al «contenuto sociale, economico», che non coincide, anzi si oppone al socialismo filantropico alla De Amicis. Non separatista, non autonomista, ma anzi unitario, ovviamente, il Verga «politico» di Bottai «è l'isolano sdegnoso che contempla la patria, in silenzio e in speranza, con lo stesso cuore di Crispi».²⁸

Da tali conclusioni prendeva le mosse Gramsci, che definiva Verga sì «crispino», ma in senso ben diverso dal paragone tra Verga e Crispi istituito da Bottai. Crispi, con il suo passaggio dal «giovanile garibaldinismo alla politica "forte" dell'età matura», con l'intenzione di rendere l'Italia una grande potenza, sembrava infatti aver indicato, per Bottai, «la via da seguire», ma anche «un uomo solo», anticipatore di ciò che solo il fascismo riteneva di poter attuare.²⁹

A proposito del rapporto tra Verga e Crispi Gramsci invece così precisava: «in Sicilia gli intellettuali si dividono in due classi generali: crispini unitaristi e separatisti democratici, separatisti tendenziali, si capisce». Gramsci argomentava il suo giudizio facendo riferimento anche ai documenti biografici riportati da Bottai:

Durante il processo Nasi articolo del Verga nel giornale «Sicilia» del 1° novembre 1907 «in cui si dimostrava la falsità della tesi tendente a sostenere che la rivoluzione siciliana del 48 fu d'indipendenza e non di unitarietà» (è da notare che nel 1907 era necessario combattere con-

²⁶ Ivi, p. 8.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 6.

²⁹ Cfr. P.G. ZUNINO, *L'ideologia del fascismo*, cit., pp. 97-99.

tro questa tesi). Nel 1920 un certo Messineo fondò (o voleva fondare?) un giornale «La Sicilia Nuova», «che intendeva propugnare l'autonomia siciliana»; invitò il Verga a collaborare e il Verga gli scrisse: «sono italiano innanzi tutto e perciò non autonomista» (Questo episodio del giornale del Messineo deve essere accertato).³⁰

L'interesse di Gramsci per Verga “crispino” era d'altra parte connesso a un'altra, complessa questione, a sua volta non irrelata, per la struttura stessa delle note gramsciane, per il loro intreccio (da un quaderno all'altro) sistematico e nello stesso tempo articolato, attento alle distinzioni. Connessioni già rilevate da Edoardo Sanguineti, in alcune sue illuminanti osservazioni, e soprattutto, analiticamente, da Gaetano Compagnino, in un densissimo saggio, ricco di complesse implicazioni teoriche, che solo in parte, in questa sede, posso riprendere.³¹

La nota a proposito del giudizio di Bottai su Verga va cioè letta in stretta connessione con le riflessioni gramsciane sul Risorgimento, sulla non differenziazione, rispetto ai moderati, di Mazzini e del Partito d'Azione a proposito della questione agraria («riteneva “nazionali” l'aristocrazia e i proprietari e non i milioni di contadini»):

Perché il Partito d'Azione non pose in tutta la sua estensione la questione agraria? Che non lo ponessero i moderati era ovvio: l'impostazione data dai moderati al problema nazionale domandava un blocco di tutte le forze di destra, comprese le classi dei grandi proprietari terrieri, intorno al Piemonte come Stato e come esercito. La minaccia fatta dall'Austria di risolvere la questione agraria a favore dei contadini, minaccia che ebbe effettuazione in Galizia contro i nobili polacchi a favore dei contadini ruteni, non solo gettò lo scompiglio tra gli interessati in Italia, determinando tutte le oscillazioni dell'aristocrazia (fatti di Milano del febbraio 53 e atto di omaggio delle più illustri famiglie milanesi a Francesco Giuseppe proprio alla vigilia delle forche di Belfiore) ma penalizzò lo stesso Partito d'Azione, che in questo terreno pensava come i moderati e riteneva “nazionali” l'aristocrazia e i pro-

prietari e non i milioni di contadini. Solo dopo il febbraio 53 Mazzini ebbe qualche accenno sostanzialmente democratico (vedi Epistolario di questo periodo), ma non fu capace di una radicalizzazione decisiva del suo programma astratto.³²

Ed è a tal proposito che Gramsci, annotando la necessità di «studiare la condotta politica dei garibaldini in Sicilia nel 1860, condotta politica che era dettata da Crispi», osserva che i «movimenti di insurrezione dei contadini contro i baroni furono spietatamente schiacciati e fu creata la Guardia nazionale anticontadina; è tipica la spedizione repressiva di Nino Bixio nella regione catanese, dove le insurrezioni furono più violente». Le fonti che Gramsci cita, a tal proposito, sono esclusivamente letterarie, forse più per necessità che per richiesta (si dimenticano troppo spesso le condizioni eccezionali in cui lo studioso si trovava a operare in carcere): «Eppure [anche] nelle *Noterelle* di G.C. Abba ci sono elementi per dimostrare che la questione agraria era la molla per far entrare in moto le grandi masse: basta ricordare i discorsi dell'Abba col frate che va incontro ai garibaldini subito dopo lo sbarco di Marsala».

Il riferimento gramsciano è alle considerazioni espresse nel libro di Abba da frate Carmelo, l'umile fraticello siciliano incontrato dall'autore durante l'avanzata dei Mille, assunte come denuncia di uno dei limiti del nostro Risorgimento:

la libertà non è pane, e la scuola nemmeno. Queste cose basteranno forse per voi Piemontesi; per noi qui no [...] ci vorrebbe [...] una guerra non contro i Borboni, ma degli oppressi contro gli oppressori grandi e piccoli, che non sono soltanto a Corte, ma in ogni città, in ogni villa [...] Allora verrei. Così è troppo poco. Se io fossi Garibaldi, non mi troverei a quest'ora, quasi ancora con voi soli.³³

Ed è in questo contesto che, accanto ad Abba, Gramsci fa riferimento, seppur generico, alle novelle di Verga, ponendo, come era solito fare nei *Quaderni*, un'altra questione da esaminare:

³⁰ Q 5 [1930-32], § (157). *Sicilia*, p. 680; G. BOTTAI, *I Verga politico*, cit., p. 9. Cfr. G. COMPAGNINO, *Dal romanzo storico al verismo*, cit., pp. 551-552.

³¹ Cfr. E. SANGUINETI, *Introduzione* a G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di E. Ghidetti, Milano, Feltrinelli 2010 (ma I ed. Editori Riuniti, 1981), pp. 7-10; G. COMPAGNINO, *Dal romanzo storico al verismo*, cit., p. 550, che rileva tra l'altro come in quegli stessi anni Lukács riproponeva il problema engelsiano del «trionfo del realismo» (nel 1932 pubblicava la lettera di Engels a Miss Harkness dell'aprile 1888).

³² Q 1 [1929-30], § (43). *Riviste tipo*, pp. 30-40, a p. 40. E cfr. Q 19 [1934-35], § (26). *Il rapporto città-campagna nel Risorgimento e nella struttura nazionale italiana*, pp. 2035-2046, a p. 2045 (che riprende in parte la nota del Q 1).

³³ G.C. ABBA, *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille*, intr. di G. De Rienzo, Milano, A. Mondadori 1997, p. 69.

In alcune novelle di G. Verga ci sono elementi pittoreschi di queste sommosse contadine che la guardia nazionale soffocò col terrore e con la fucilazione in massa. (Questo aspetto della spedizione dei Mille non è stato mai studiato e analizzato).

La non impostazione della questione agraria portava alla quasi impossibilità di risolvere la questione del clericalismo e dell'atteggiamento antiunitario del Papa.³⁴

Una riflessione, questa di Gramsci sulle contraddizioni e i limiti del nostro Risorgimento, col riferimento, peraltro generico e impreciso («alcune novelle») a *Libertà*, i cui echi sono individuabili in parte significativa della cultura italiana, compresa quella cinematografica. Una indicazione che avrebbe influenzato, tra gli altri, Leonardo Sciascia, nel suo saggio degli anni Sessanta *Verga e la libertà*, con la tesi che in *Libertà* le ragioni proprie dell'arte («cioè di una superiore mistificazione che è poi superiore verità»), avessero coinciso «con le ragioni di una mistificazione risorgimentale». A tale travisamento dei fatti avvenuti Verga «si sentiva tenuto» per le sue posizioni politiche conservatrici (era «monarchico e crispino», scrive Sciascia, memore della nota gramsciana).³⁵ Di questa mistificazione era elemento essenziale, per Sciascia, l'esclusione, dalle vicende rappresentate da Verga, di un patriota, che ebbe parte non secondaria nella rivolta, l'avvocato Lombardo, che con la sua presenza nei «fatti» di Bronte gettava un'ombra inquietante sulle possibilità negate dal nostro Risorgimento. La «mistificazione» «politica» di alcuni dati del vero storico – sia detto per inciso – non impedisce comunque alla novella di Verga (grazie, si diceva, all'«onestà artistica» propria dei grandi realisti),³⁶ di rappresentare artisticamente, in modo straordinariamente efficace, una delle contraddizioni più profonde della nostra storia, cioè l'effettiva separazione (nelle condizioni, nel linguaggio, nelle aspirazioni) tra contadini e patrioti del nostro Risorgimento.

³⁴ Q 19 [1934-35], § (26). *Il rapporto città-campagna nel Risorgimento e nella struttura nazionale italiana*, pp. 2035-2046, a p. 2045. E cfr. V. GERRAFANA, *Note*, ivi, p. 2987, che rinvia alle note precedenti.

³⁵ L. SCIASCIA, *Verga e la libertà* [1963] in ID., *La corda pazza*, Torino, Einaudi 1970; cfr. in ID., *Opere. 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani 2000, pp. 1036-52.

³⁶ Cfr. *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo 1972 (con scritti di A. Asor Rosa, V. Masiello, G. Petronio, R. Luperini, B. Biral).

Ma per Gramsci l'opera di Verga costituisce non solo un documento delle contraddizioni del nostro Risorgimento. Essa viene considerata, come si è detto, anche in relazione al più ampio problema della *Assenza di un carattere nazionale-popolare nella letteratura italiana*.³⁷ E in una nota del Quaderno 8, contigua, anche cronologicamente, a quella ispirata dall'articolo di Bottai, Gramsci pone un confronto Manzoni-Verga che il gerarca aveva eluso o ignorato. Il problema è costituito dalla rappresentazione di personaggi appartenenti al popolo. E muove, il desanctisiano Gramsci, da una premessa di grande rilevanza metodologica e teorica. Traendo spunto da una semplicistica recensione giornalistica di Paolo Milano («sorprendente per il modo meccanico ed esteriore di porre le questioni») sui «personaggi popolari che tengono la scena nell'opera manzoniana e verghiana», sente il bisogno di distinguere l'oggetto del contenuto di un'opera (il suo referente, se non addirittura la sua «materia») dal contenuto:³⁸

per «contenuto» non basta intendere la scelta di un dato ambiente: ciò che è essenziale per il contenuto è l'*atteggiamento* dello scrittore e di una generazione verso questo ambiente. L'atteggiamento solo determina il mondo culturale di una generazione e di un'epoca e quindi il suo stile.³⁹

Mostra in questo, Gramsci, di aver chiaramente compiuto «il ritorno» al De Sanctis, superando Croce. Sa bene, avendo profondamente assimilato le categorie desanctisiane, che il referente «reale» di un'opera è cosa ben diversa dal contenuto artistico,⁴⁰ per la cui

³⁷ Q 8 [1930-32], § (9). *Assenza di un carattere nazionale-popolare nella letteratura italiana*, pp. 942-943.

³⁸ Cfr. G. COMPAGNINO, *Dal romanzo storico al verismo*, cit. pp. 566-567, che tra i molti passi desanctisiani citabili come fonte di questa affermazione teorica di Gramsci, individua un luogo del saggio *La prima canzone di Giacomo Leopardi*, del 1869, ma raccolto, nel 1872, nei *Nuovi saggi critici*, che tra l'altro Gramsci aveva a disposizione in carcere (cfr. nell'apparato dell'edizione critica dei *Quaderni*, p. 3048).

³⁹ Q 8 [1930-32], § (9). *Assenza di un carattere nazionale-popolare nella letteratura italiana*, pp. 942-943.

⁴⁰ Cfr., fra i tanti, l'esemplare passo di F. DE SANCTIS, *Settembrini e i suoi critici*, in ID., *Verso il realismo*, a cura di N. Borsellino, Torino, Einaudi 1965 (*Opere* a cura di Carlo Muscetta, VII), pp. 294-317, alle pp. 305-306: «Ogni scienza ha i suoi supposti, i suoi antecedenti. Il supposto della estetica è fra l'altro il contenuto astratto. E la scienza comincia quando il contenuto vive e si muove nel

costituzione è fondamentale quella che per De Sanctis era la «situazione» dell'autore, e che lui chiama l'«atteggiamento». E poteva così rilevare, Gramsci, che «nel Manzoni e nel Verga, non i “personaggi popolari” sono determinanti, ma l'atteggiamento dei due scrittori verso di essi, e questo atteggiamento è antitetico nei due». Al «paternalismo cattolico» del Manzoni, alla «ironia sottintesa, indizio di assenza di profondo istintivo amore verso quei personaggi» («un atteggiamento dettato da un esteriore sentimento di astratto dovere dettato dalla morale cattolica, corretto appunto e vivificato dall'ironia diffusa») contrappone, per Verga, l'«atteggiamento di fredda impassibilità scientifica e fotografica, dettata dai canoni del verismo applicato più radicalmente che dallo Zola». La distanza tra Gramsci e Bottai è qui evidente, ed è stellare. E non mi riferisco al livello intellettuale del prigioniero, incomparabile con quello, comunque non inconsistente, del ministro. Nell'analisi di Gramsci, Manzoni, Verga, verismo e naturalismo, da Bottai separati, sono invece connessi e insieme distinti in una dialettica di continuità e innovazione: «L'atteggiamento del Manzoni è il più diffuso nella letteratura che rappresenta “personaggi popoleschi” e basta ricordare Renato Fucini; esso è ancora di carattere superiore, ma si muove su un filo di rasoio e infatti degenera, negli scrittori subalterni, nell'atteggiamento “brescianesco” stupidamente e gesuiticamente sarcastico». ⁴¹ L'«atteggiamento di fredda impassibilità scientifica e fotografica» del Verga è pertanto qui contrapposto da Gramsci allo sguardo «superiore», dall'alto, del Manzoni. Eppure nella riflessione dell'intellettuale sardo Verga e Manzoni sono dialetticamente connessi. In un'altra nota, anch'essa contigua, nella sua prima redazione, a quella ispirata da Bottai, la riflessione gramsciana, rubricata sotto i «nipotini di padre Bresciani», affronta un altro aspetto della questione. L'occasione è offerta da una recensione di Giulio Marzot al romanzo *Le catene* di Lina Pietravalle (Milano, Mondadori 1930), in cui il critico (autore,

cervello dell'artista e diventa forma, la quale perciò è il contenuto medesimo in quanto è arte. La forma non è a priori, non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste, o apparenza, o aggiunto di esso; anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma. [...] Ivi, nella forma, il critico ritrova il contenuto, [...] lo ritrova non più natura, ma arte, non più qual era, ma quale è divenuto».

⁴¹ *Q* 8 [1930-32], § (9), cit., pp. 942-943.

tra l'altro, di un saggio su Verga), aveva commentato le parole con cui un personaggio, Felicia, parla del sentimento con cui partecipa alla vita dei contadini («“Li amo come la terra, ma non mischierò la terra col mio pane”»). Gramsci nota, a proposito di quell'affermazione, «la coscienza di un distacco: si ammette che anche il contadino possa avere la sua dignità umana, ma lo si costringe entro i limiti della sua condizione sociale». E a tal proposito si chiede:

Sarebbe da studiare questo punto: se il naturalismo francese non contenesse già in germe la posizione ideologica che ha poi grande sviluppo nel naturalismo o realismo provinciale italiano e specialmente nel Verga: il popolo della campagna è visto con “distacco”, come “natura” estrinseca allo scrittore, come spettacolo naturale, ecc. [...]. In Italia il motivo “naturalistico” si innestò in una posizione ideologica preesistente, come si vede nei *Promessi sposi* del Manzoni, in cui esiste lo stesso “distacco” dagli elementi popolari, distacco appena velato da un sorriso ironico e caricaturale.⁴²

La differenza di «atteggiamento» tra Manzoni e Verga sembra pertanto qui riassorbita dalla evidenziazione di una continuità, di un nesso «più radicale e più solido», del «distacco» tra scrittore e «popolo della campagna», assimilato a «natura estrinseca»: non pertanto come soggetto storico, ma «come spettacolo naturale». Dietro la differenza di metodi e di sistemi di valore tra i due autori Gramsci coglie cioè, «pur tanto diversamente fondato e motivato, un essenziale sentimento ultimo di distanza, di impartecipazione, di superiore estraneità». ⁴³ L'impostazione complessa e problematica di Gramsci potrebbe apparentemente presentare elementi di contrasto, quasi offrirci due alternative soluzioni interpretative: da una parte l'«atteggiamento» di Verga, con la sua «fredda impassibilità», antitetico a quello di Manzoni, con il suo «paternalismo cattolico»; dall'altra la sostanziale continuità Manzoni-Verga, sulla linea di un sostanziale “distacco” degli scrittori «dagli elementi popolari». Ma si rivela certamente più interessante per noi oggi (come hanno suggerito Sanguineti e Compagnino) cogliere «l'unità dialettica» delle sollecitazioni di Gramsci, «riuscendo a percepire, ad un tempo, la continuità e la

⁴² *Q* 6 [1930-32], § (9). *I nipotini di padre Bresciani*. Lina Pietravalle, pp. 687-688, a p. 688.

⁴³ Cfr. E. SANGUINETI, *Introduzione*, cit., pp. 7-8.

discontinuità di Manzoni e di Verga, sul fondo di una tradizione culturale dominante». Si tratta cioè di cogliere «il doppio significato di quella paradigmatica, e mitica, “impassibilità”» verghiana: che è, ad un tempo, «indizio appunto di un radicale distacco» (che si fonda su «espliciti tratti ideologici»), ma anche «abbandono deciso di ogni segnale cauto di visione dall’alto, aristocraticamente ironizzante, superiormente indulgente». L’obiettivo positivistico dello scrittore che annulla nella scrittura la propria presenza determina infatti un «doppio movimento», fondendo insieme «ontananza e prossimità, estraneità neutra e interessata adeguazione». ⁴⁴

Ma non individua Gramsci solo una contiguità di «posizione ideologica» (che attiene alla storia della cultura, non alla «critica artistica in senso stretto») tra naturalismo francese e italiano (anche in questo in modo diametralmente opposto a Bottai) e tra quest’ultimo e il romanticismo. ⁴⁵ In una riscrittura più tarda della nota sulla Pietravalle Gramsci evidenzia con maggiore nettezza non solo la vicinanza tra naturalismo francese e italiano, ma la dialettica di continuità e innovazione tra romanzo storico e verismo: «In Italia, la pretesa “naturalistica” dell’obiettività sperimentale degli scrittori francesi, che aveva un’origine polemica contro gli scrittori aristocratici, si innestò in una posizione ideologica preesistente, come appare nei *Promessi Sposi* del Manzoni, in cui esiste lo stesso “distacco” dagli elementi popolari». ⁴⁶

Alla base di queste osservazioni gramsciane c’è ancora una volta De Sanctis, e non certo Croce. De Sanctis, il «partigiano deciso della rivoluzione nazionale», ⁴⁷ per il quale le forme artistiche cambiano non con i «sillogismi» formulati dai letterati nella propria «stanza», ma con il mutare dei contenuti, con ben altri «sillogismi»: quelli della «storia», che sono «battaglie e patiboli, oppressioni e resistenze». ⁴⁸

Le note gramsciane si fondano sulla riflessione sviluppata da De Sanctis dopo il 1870, con le lezioni sulla scuola cattolico-liberale, su

La scienza e la vita, sul realismo. Negli ultimi suoi saggi (chiamati da Gramsci, con significativa imprecisione, «articoli sul verismo»), ⁴⁹ De Sanctis aveva individuato esplicitamente nel «realismo» «un eccellente antidoto» ai vizi, nella coscienza e nella letteratura, di «una razza fantastica, amica delle frasi e della pompa, educata nell’arcadia e nella rettorica come generalmente è la nostra». Non era certo il “realismo” «volgare, mutilato ed esagerato» dei «realisti, più realisti della realtà», però quello postulato da De Sanctis. ⁵⁰ Non l’“uccisione” dell’ideale, la via da percorrere, ma quella inaugurata dall’«ideale calato nel reale», lo sviluppo di quella «misura dell’ideale» che aveva visto esprimere da Manzoni. Tra il romanzo storico manzoniano e il «realismo» moderno De Sanctis aveva infatti ripetutamente individuato una relazione di continuità e di innovazione. Nei *Promessi Sposi*, dove aveva visto «risuscitare con tanta potenza il senso del reale», aveva indicato infatti «la pietra miliare della nostra nuova storia», «la fase iniziale del realismo» nella letteratura italiana dell’Ottocento. ⁵¹ La «forma del realismo» moderno che De Sanctis postulava era «la forma obbiettiva», «concreta, ma tale che ivi dentro traspaiano tutti i fenomeni della coscienza». ⁵² «Poco parlare noi, e far molto parlare le cose. *Sunt lacrimae rerum*. Dateci le lacrime delle cose e risparmiatemi le lacrime vostre». Era, questo, «il motto di un’arte seria» che De Sanctis aveva consegnato come testamento spirituale all’Italia postrisorgimentale. ⁵³

E cinquanta anni dopo, scrivendo, in carcere, sui «nipotini di padre Bresciani», Gramsci riprende, da una diversa prospettiva, quella riflessione desanctisiana. Afferma nettamente, in una nota, la prima dei *Quaderni* dedicata ai *Nipotini del padre Bresciani*, a proposito di un romanzo del 1928 di Francesco Perri, *Emigranti* (presentato dall’autore medesimo come «verista», e per il quale Gramsci rileva «la mancanza di storicità»): «[...] può oggi esistere un verismo non storicistico? Il

⁴⁹ *Q 11*, § 49, p. 1473.

⁵⁰ F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola* [1877], in *L’arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi 1972 (*Opere*, XIV), pp. 387-421, alle pp. 408-409.

⁵¹ F. DE SANCTIS, *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi 1955 (*Opere*, X), p. 79. E cfr. C. MUSCETTA, *Introduzione* a F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. LIX.

⁵² F. DE SANCTIS, *Zola e «L’assommoir»* [1879], in *Id.*, *L’arte, la scienza e la vita*, cit., pp. 432-456, alla p. 456.

⁵³ *Ivi*, p. 453.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 8-9.

⁴⁵ Cfr. G. COMPAGNINO, *Dal romanzo storico al verismo*, cit., pp. 562-563.

⁴⁶ *Q 23* [1934], § (56). *Lina Pietravalle*, pp. 2249-2250.

⁴⁷ *Q 1*, § 96, p. 93.

⁴⁸ F. DE SANCTIS, *Giudizio del Gervinus sopra Alfieri e Foscolo* [1855], in *Id.*, *l’orso il realismo*, a cura di N. Borsellino, Torino, Einaudi 1965 (*Opere* a cura di C. Muscetta, VII), pp. 236-248, alle pp. 244 e 248.

verismo stesso del secolo XIX è stato in fondo una continuazione del vecchio romanzo storico nell'ambiente dello storicismo moderno». ⁵⁴

Lo storicismo, anzi lo "storicismo moderno" costituisce nell'analisi di Gramsci «la categoria in cui si annoda la dialettica di continuità e innovazione che connette e insieme distingue il verismo, il romanzo storico e il naturalismo». ⁵⁵ Lo storicismo cristiano, con la "misura dell'ideale" del romanzo storico manzoniano, aveva costituito la fase iniziale del realismo nella nostra letteratura. Il verismo e, soprattutto, Verga, traggono origine per Gramsci da un diverso storicismo, più "moderno" di quello che aveva generato i *Promessi Sposi*, nato dalla reazione e dalla Restaurazione. Più "moderno" perché ne rifiutava lo spiritualismo, e, non lasciandosi piegare a funzione ideologica del moderatismo, conservava e svolgeva quello che è, per Gramsci, il nucleo teoretico essenziale di ogni «"vero" storicismo»: l'immanentismo come sintesi dialettica dei "due momenti della vita del pensiero, materialismo e spiritualismo". Da questa nuova "situazione", situazione in senso desantisciano, traeva origine, per Gramsci, il moderno realismo e l'arte di Verga. ⁵⁶

Ma mi piace concludere con un'ulteriore questione sollevata da Gramsci, in termini, anche in questo caso, problematici. È un interrogativo posto alla storia dei nostri intellettuali, della nostra unificazione, e quindi anche del nostro presente. Si legge in uno degli ultimi quaderni, in cui a proposito della *Ricerca delle tendenze e degli interessi intellettuali prevalenti tra i letterati*, egli chiama in causa ancora il verismo e Verga. Le domande che pone Gramsci ci invitano a riflettere sul disinteresse dei letterati italiani per un aspetto non certo marginale della vita umana qual è il «lavoro». E sono per noi implicitamente una sollecitazione a vedere la straordinaria novità di Verga, che Gramsci allora non colse (è comunque evidente, ripeto, la sua non approfondita conoscenza delle opere verghiane), nell'aver saputo rappresentare letterariamente la centralità dell'«attività economica» (del «lavoro», da Rosso Malpelo ai Malavoglia, a Mazzarò, a Gesualdo), facendo emer-

⁵⁴ Cfr. Q 23, § 9, p. 2201 (dove viene riscritta, con una diversa formulazione, la nota Q 1, § 24, p. 19). Cfr. G. COMPAGNINO, *Dal romanzo storico al verismo*, cit., pp. 552-553.

⁵⁵ Ivi, p. 569.

⁵⁶ Ivi, pp. 552-557, 562-573; cfr. Q 10, § 9 (sull'«immanenza»), pp. 1246-1248; Q 11, § 51, p. 1477; Q 16, § 9, p. 1861.

gere, in stretta connessione con essa, i drammi umani dei suoi personaggi:

Per quali forme di attività hanno "simpatia" i letterati italiani? Perché l'attività economica, il lavoro come produzione individuale e di gruppo non li interessa? Se nei libri si tratta di argomento economico, è il momento della "direzione", del "dominio", del "comando", di un "eroe" sui produttori che li interessa. Oppure li interessa la generica produzione, il generico lavoro in quanto elemento di vita e di potenza nazionale, in quanto elemento per tirate retoriche.

La vita del contadino occupa un maggior spazio, ma anche qui non come lavoro, ma del contadino come "folclore", come pittoresco rappresentante di sentimenti e costumi curiosi e bizzarri. Perciò la "donna" ha molto spazio, coi problemi sessuali nel loro aspetto più esteriore e romantico. Il "lavoro" dell'impiegato è fonte di comicità. Il lavoro dell'intellettuale poco spazio oppure presentato nella sua espressione di "dominio", di retorica.

Non si può certo imporre a una o a molte generazioni di scrittori di aver "simpatia" per uno o altro aspetto della vita, ma che una o molte generazioni di scrittori abbiano certe simpatie e non altre ha pure un significato, indica un certo indirizzo piuttosto che altri nell'interesse degli intellettuali. ⁵⁷

A questo giudizio generale sul disinteresse (per il lavoro e la fatica) dei letterati italiani Gramsci sottrae solo in parte i veristi. La valutazione che egli dà di Verga ne risulta pertanto, conseguentemente, limitativa: «Anche il verismo italiano (eccetto, in parte, il Verga) si distingue dalle correnti realistiche degli altri paesi in quanto si limita alla "bestialità" della "natura umana" (al "verismo" inteso in senso gretto) e non offre apprezzabili rappresentazioni del lavoro e delle fatiche».

Il verismo nella valutazione di Gramsci non sembra pertanto sottrarsi ai rischi tendenziali delle esagerazioni del naturalismo già segnalati da De Sanctis (l'uomo visto «principalmente nella sua animalità» preclude la rappresentazione dell'uomo come soggetto d'azione). ⁵⁸ De Sanctis da Hegel (e da Aristotele) aveva infatti ben assimilato che la letteratura è mimesi di "uomini in azione". Nell'«azione» dell'uomo, affermava infatti, «dece trasparire il suo pensiero», poiché «l'uomo deve

⁵⁷ Q 9 [1932], § (42). *I nipotini di padre Bresciani*, pp. 1120-1122.

⁵⁸ E. DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte* [1883], in *L'arte, la scienza e la vita*, cit., pp. 457-469, a p. 468.

fare, non dire quello che pensa». ⁵⁹ Ma lo stesso De Sanctis, nel 1883, aveva denunciato come la «riabilitazione della materia», il «graduale avvicinarsi alla natura ed al reale» aveva assunto l'«aspetto visibile di reazione e di esagerazione» e che «a forza di guardar nell'uomo la bestia, talora dimentichiamo l'uomo». ⁶⁰ Per il desanctisiano Gramsci è la concezione da parte del verismo dell'uomo come «natura» (e non come «storia») a determinare in parte i limiti della sua rappresentazione.

Ha qualche merito culturale come parziale reazione alle sdolcinatezze e ai languori romantici di maniera tradizionali, ma crea subito un suo cliché altrettanto manierato. Ma non basta che gli scrittori non ritengano degna di «cronaca e di storia» un'attività che pure assorbe i 9/10, per quasi tutta la vita, della nazione; se se ne occupano, il loro atteggiamento è quello del padre Bresciani ecc. ⁶¹

Appare evidente, ancora una volta, la generica o indiretta conoscenza da parte di Gramsci delle opere di Verga, e il suo costante rinvio a Luigi Russo. È accanto al nome di Verga, mediante Russo, nelle note gramsciane riappare nuovamente il nome di Abba («Vedere gli scritti di L. Russo sul Verga e sull'Abba»). Ma Abba, non Verga, può da Gramsci «essere citato come esempio italiano di scrittore “popolare-nazionale”, pur non essendo “popolaresco” o non appartenendo a nessuna corrente che critichi per ragioni di “partito” o settarie la posizione della classe dirigente». ⁶² Ed è comunque Russo, l'autore dell'allora massima monografia su Verga a mostrare, secondo Gramsci, la «preoccupazione nazionale-popolare nell'impostazione del problema critico-estetico». Gramsci rinvia in particolare al «volumetto su *I Narratori* come risultato di un ritorno all'esperienza del De Sanctis dopo il punto di arrivo del crocianesimo» e al libro su *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana* come punto di riferimento per «l'indirizzo nazionale-popolare dato dal De Sanctis alla cultura italiana». Così come di De Sanctis, tramite Russo (e Marzot) Gramsci indica

⁵⁹ Id., *Zola e «L'assommoir»*, cit., p. 456.

⁶⁰ Id., *Postilla* (1883), in *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi 1983, pp. 9-10.

⁶¹ Q 9 [1932], § (42). *I nipotini di padre Bresciani*, p. 1121; cfr. note, pp. 283-37: si rinvia al Russo, *Giovanni Verga*, 1919 e a *L'opera di Abba e la letteratura garibaldina*, saggio premesso a *Da Quarto al Volturno*, 1925.

⁶² Q 9 [1932], § (42). *I nipotini di padre Bresciani*, p. 1121.

come fondamentale il saggio su *La scienza e la vita*, giudicato come il tentativo del grande storico della letteratura di «reagire» al «contrasto tra Vita e Scienza» (connesso a quello «Riforma-Rinascimento») «che era nella tradizione italiana come una debolezza della struttura nazionale-statale». È questo tentativo di «reagire» ⁶³ che porta De Sanctis «a staccarsi dall'idealismo speculativo e ad avvicinarsi al positivismo e al verismo in letteratura (simpatie per Zola, come il Russo per Verga e per S. Di Giacomo), e come pare osservi il Russo nel suo libro (Cfr. Marzot, nella “Nuova Italia” del maggio 1932)».

E però, nel riprendere questa nota nel Quaderno 23, Gramsci, ribadendo la sua valutazione sostanzialmente negativa sul limite conoscitivo del verismo, ne coglie eppure la caratteristica distintiva rispetto alle altre nazioni: la sua focalizzazione degli aspetti regionali e non nazionali, ma anche la sua funzione implicitamente oppositiva rispetto ad un'immagine omologatrice «ufficiale» della nuova Italia: ⁶⁴

Anche il verismo italiano si distingue dalle correnti realistiche degli altri paesi, in quanto o si limita a descrivere la “bestialità” della così detta natura umana (un verismo in senso gretto) oppure rivolge la sua attenzione alla vita provinciale e regionale, a ciò che era l'Italia reale in contrasto con l'Italia “moderna” ufficiale: non offre apprezzabili rappresentazioni del lavoro e delle fatiche.

Rileggendo questo passo, sorprende la vicinanza con le posizioni di un altro intellettuale marxista europeo, il Lukács di *Narrare o descrivere?* ⁶⁵ (il verismo, scrive Gramsci, spesso «si limita a descrivere la “bestialità” della così detta natura umana»). Gramsci anzi sembra esentare il naturalismo francese dal limite della descrizione della “bestialità”, e accentua invece l'animalismo del verismo. Né in questo caso esenta, nemmeno parzialmente, Verga.

Ma Gramsci conclude questa sua riflessione con un'altra distinzione sul verismo italiano rispetto al naturalismo francese, sul diverso ruolo storico dipendente dalla diversità storica delle «masse

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Q 23 [1934], § (8), *Ricerca delle tendenze e degli interessi morali e intellettuali prevalenti tra i letterati*, pp. 2195-2198, a p. 2196: riutilizza Q 9 [1932], § (42), *I nipotini di padre Bresciani*, pp. 1120-21.

⁶⁵ G. LUKÁCS, *Narrare o descrivere?*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. ital. di C. Cases, Torino, Einaudi 1977, pp. 269-323.

popolari» dei due paesi, del loro diverso collocarsi rispetto alla nazione. Si tratta di un'ulteriore riflessione sulla funzione del verismo nel contrasto tra Nord e Sud del paese, e sulla differenziazione del diverso ruolo dei veristi meridionali rispetto a quelli settentrionali. E si chiude, questa riflessione di Gramsci, col nome di Verga, e ancora una volta con esplicito riferimento alle dichiarazioni unitariste del 1920 lette nell'articolo di Bottai:

Per gli intellettuali della tendenza verista la preoccupazione assillante non fu (come in Francia) di stabilire un contatto con le masse popolari già "nazionalizzate", in senso unitario, ma di dare elementi da cui appariva che l'Italia reale non era ancora unificata: del resto c'è differenza tra il verismo degli scrittori settentrionali e di quelli meridionali (per esempio Verga, nel quale il sentimento unitario era molto forte, come appare dall'atteggiamento assunto nel 1920 verso il movimento autonomista di "Sicilia Nuova").⁶⁶

Una riflessione, questa gramsciana sull'ancora mancata unificazione dell'«Italia reale», a cui, concludendo, mi piace accostare alcune considerazioni di Dionisotti: quelle con cui lo storico della letteratura chiude il celebre saggio *Geografia e storia della letteratura*, istituendo un'analogia sul rapporto «questione meridionale»-unità d'Italia, da una parte, storia politica-storia letteraria d'Italia dall'altra. Considerazioni, quelle di Dionisotti, che, diversamente da quelle di Gramsci, muovono dall'interesse prioritario per la storia letteraria rispetto a quella politica e degli intellettuali, ma pur sempre nella prospettiva di una loro imprescindibile connessione. Nel campo politico, scrive lo storico della letteratura, «le province meridionali hanno dato coi loro uomini migliori il massimo contributo che per loro si potesse alla causa dell'unificazione, in essa consumando, più che in ogni altra regione si sia fatto, l'orgoglio e la gelosia di una propria e autonoma tradizione». Ma, a fronte della loro istanza unitaria, rilevava, «esse province, nel loro assetto economico e civile, sono rimaste come ai margini di quella unificazione, incredule e deluse insieme». Un'analogia contraddizione tra istanza unitaria e realtà di emarginazione e di arretratezza Dionisotti notava nel campo letterario: «da un lato al meridionale De Sanctis si deve nell'età del Risorgimento la prima e

⁶⁶ Q 23 [1934], § (8). *Ricerca delle tendenze e degli interessi morali e intellettuali prevalenti tra i letterati*, pp. 2195-2198, a p. 2196.

fin qui sola celebrazione di tutto il nostro passato, di quel che di glorioso e di potente il passato ci assicura pur nella moderna Europa», così come «al meridionale Croce si deve nel nostro secolo una dottrina filosofica nella quale l'intera cultura italiana ha riconosciuto una guida attuale, nuova e pur conseguente a un'eredità remota»; dall'altro lato mentre una «vigorosa poesia dialettale, dal Pascarella al Di Giacomo, sembra aver voluto accompagnare e sottolineare il distacco nel nostro secolo dalla tradizione retorica della poesia italiana», «i romanzi del siciliano Verga sempre più si sono imposti come la prima e fin qui sola celebrazione poetica dell'umile contemporanea Italia, fantastica e scongiata, come i personaggi di quei romanzi sono, dura al lavoro e quasi mordente alle scaturigini di una vita amara, che pur vuol essere vissuta fino allo stremo».⁶⁷

⁶⁷ C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1971, pp. 52-53.

DORA MARCHESE
Università di Catania

LA “COMPONENDA” DI VERGA

Secondo quanto registrato dalle cronache del tempo, la Sicilia intorno alla prima metà dell'Ottocento è pericolosamente attraversata da un'incontrollabile ondata di violenza e disordini.

Nel 1838 don Pietro Ulloa, procuratore generale di Trapani, invia al ministro della Giustizia una relazione in cui, descrivendo in dettaglio lo *status* politico e sociale dell'isola, fa riferimento ad un'associazione chiamata *Fratellanza* operante come entità extra-statale. Si tratta, in sostanza, di una vera e propria cosca mafiosa.

Le cause del sorgere di questo braccio violento messo al servizio dei ceti agiati, di norma, sono ricondotte all'applicazione di quanto sancito dalla Costituzione del 1812 in merito alla proprietà e ai beni feudali. L'articolo n. 6, infatti, li trasformava in beni allodiali (quindi privati) dell'ex proprietario, e l'articolo n. 7 decretava la conservazione del titolo annesso al feudo rendendo di fatto commerciabili l'uno e l'altro.¹

Esclusi dalla possibilità di divenire proprietari dei fondi in cui concretamente lavoravano, privati addirittura dei demani comunali e dei tradizionali diritti di uso civico, i contadini siciliani iniziarono a sollevarsi, dando vita a violenti focolai di rivolta esplosi, in particolare, nel 1848 e nel 1860. Dal canto loro, i ceti possidenti sentirono il bisogno di creare una milizia privata al fine di tutelare i propri interessi, sancendo così la nascita della prima mafia rurale, prodotto

¹ Alla voce «Della Feudalità, Diritti e Pesi Feudali», gli articoli 6 e 7 della Costituzione del 1812 recitano: art. 6: «Cessando la natura e forma de' feudi, tutte le proprietà, diritti e pertinenze per lo innanzi feudali, rimaner debbono, giusta le rispettive concessioni, in proprietà allodiale presso ciascun possessore. *Placet*»; art. 7: «Conserverà ognuno i titoli e gli onori, che sinora sono stati annessi ai già stati feudi, e de' quali ha goduto; trasferibili questi ai suoi successori. *Placet; con che s'intenda ancora per quei titoli non inerenti ai già aboliti feudi*».

di una mentalità e di un costume le cui radici affondavano nell'assetto feudale isolano, nell'ostilità e nella diffidenza nei confronti dello Stato di diritto italiano.²

Un breve cenno questo funzionale a rimarcare come il fenomeno mafioso sia fortemente connesso alla storia della Sicilia pre e post risorgimentale e come gran parte degli scrittori del periodo, ovviamente con forme e modalità diverse, si siano comunque dovuti confrontare con tale realtà.

Fra questi spicca il nome e l'opera di un autore generalmente avulso da una trattazione reiterata e palese della tematica mafiosa. Uno scrittore che in una lettera a Napoleone Colajanni non esita ad ammettere: «tenuto per rivoluzionario in arte, sono inesorabilmente codino in politica».³ Il riferimento è a Giovanni Verga e alla sua novella *La chiave d'oro*.

I rinvii al mondo e alla mentalità mafiosi nell'opera di Verga, avverte Pietro Mazzamuto, sono sporadici e allusivi. Si tratta di alcuni brani di *Libertà*, *Cavalleria rusticana* e *Mastro-don Gesualdo*.⁴ È dunque facilmente comprensibile come *La chiave d'oro* – per Leonardo Sciascia «tra le novelle di Verga [...] una delle più belle e delle meno conosciute»⁵ –, assuma grande interesse e significato in quanto, seppure

² Ma l'interpretazione della mafia come fenomeno rurale è stata dalla storiografia più recente rimessa in discussione a favore di una visione come fenomeno anche (e forse ancor più) urbano. Poiché qui di trasfigurazione letteraria si tratta, basterà ricordare che questa rappresentazione è quella più classica e più radicata ma non l'unica. In proposito si rinvia a J. DICKIE, *Cosa Nostra. Storia della mafia siciliana*, traduzione di G. Ferrara degli Uberti, Roma-Bari, Laterza 2007.

³ Sul tema della giustizia in Verga e negli autori siciliani fra Otto e Novecento cfr. AA.VV., *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia*, a cura di A. Zappulla, Catania, la Cantinella 1997.

⁴ Cfr. P. MAZZAMUTO, *La mafia nella letteratura*, Palermo, Andò 1970.

Alla voce «Mafia», curata per il *Dizionario dei temi letterari*, Attardo, non a caso, osserva: «Una rappresentazione della mafia vista in termini di pura permanenza di residui feudali si palesa nell'unica novella che il Verga dedica espressamente a questo tema, *La chiave d'oro*» (G.M. ATTARDO, «Mafia», in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Torino, Utet 2007, vol. II, p. 1350).

⁵ L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, in «Sigma», X, 1-2, 1977; poi confluito nella raccolta *Cruciverba*, Torino, Einaudi 1983; ora in *Opere (1971-1983)*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani 1989, pp. 1115-1125.

il termine specifico non vi compaia mai,⁶ il nucleo costituente la *fabula* è proprio quello della mafia agraria, della sua mentalità, della struttura socio-economica in cui s'innesta.

La novella apparve il 10 agosto 1883 nel quindicinale palermitano «Momento letterario, artistico, sociale», quindi, l'11 novembre dello stesso anno, nel settimanale romano «Domenica letteraria», per poi convergere l'anno successivo nella raccolta *Drammi intimi* pubblicata dal Sommaruga di Roma. Nel giugno del 1914, infine, *La chiave d'oro* fu riedita nel periodico milanese «Varietas».

Nel saggio *Verga e la memoria*, del 1977, poi confluito nella silloge *Cruciverba*, e ora leggibile in *Opere*, Leonardo Sciascia ne dà un icastico compendio:

un povero ladro di olive viene ammazzato da un campiere, nella proprietà di un canonico; il campiere, una specie di mafioso, scappa: e il canonico resta a far fronte alla "giustizia", cioè a un giudice che arriva minaccioso, accompagnato da medico, cancelliere e sbirri. Fatto il sopralluogo, il giudice accetta "un boccone": vale a dire un pranzo abbondante e accurato, che finisce col caffè "fatto con la macchina" e un moscadello vecchio "che avrebbe resuscitato un morto" (ma non quel povero morto rimasto sotto l'olivo). Il giorno dopo, un messo viene a dire al canonico che il signor giudice aveva perso nel frutteto la chiave dell'orologio: "e che la cercassero bene che doveva esserci di certo". Il canonico capisce, compra una bella chiave d'oro da due onze, la manda al giudice: "e il processo andò liscio per la sua strada", il canonico indenne, il campiere indultato poi da Garibaldi. E il canonico usava poi dire del giudice: "Fu un galantuomo! Perché invece di perdere la sola chiovetta, avrebbe potuto farmi cercare anche l'orologio e la catena".⁷

L'efficace sintesi di Sciascia mostra già in filigrana come, con la consueta scabra incisività, Verga abbia saputo compendiare in poche

⁶ Entrato nel vocabolario comune nel 1863 con *I mafiusi di la Vicaria di Palermo (scene popolari in 3 atti)* di Gaspare Mosca e Giuseppe Rizzotto, messa in scena al Teatro Sant'Anna di Palermo, la parola «mafia» s'impose in letteratura affascinando e sconvolgendo l'immaginario collettivo. Mirabile interprete ne fu Giovanni Grasso, «il più grande attore tragico del mondo», che ne fece il suo cavallo di battaglia, portando *I mafiusi* di Mosca e Rizzotto sui più prestigiosi palcoscenici non soltanto europei. Cfr., in proposito, S. ZAPPULLA MUSCARÀ-E. ZAPPULLA, *Giovanni Grasso. Il più grande attore tragico del mondo*, Catania, la Cantinella 1995, con ampio corredo iconografico.

⁷ L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, cit., pp. 1117-1118.

pagine un mondo e una mentalità, tratteggiando con tecnica sapiente un quadro aspro e vivido della società e della *forma mentis* del tempo. È verosimilmente Tomasi di Lampedusa si sarà ricordato di questo pregevole bozzetto per l'*ouverture* de *Il Gattopardo* allorché alla recita del rosario fa seguito il ritrovamento, in giardino, «sotto un albero di limone», del cadavere del soldato borbonico.

Ne *La chiave d'oro*, dicevamo, è racchiuso un intero universo. Tutto quel che Sciascia, Fava, Camilleri ed altri diranno e scriveranno sulla mafia viene anticipato e condensato in questa breve novella.

Vi è la fotografia del tipico contesto feudale, attraversato da rigide divisioni di classe, fertile *humus*, anzi presupposto, della mentalità mafiosa.

Vi è la rappresentazione della religione come mero rito sociale, maschera di superficialità e ipocrisia, strumentale ad intrattenere ed istruire donnette da poco, presentate come serve e bigotte. Contraddistinto da un'esteriore e untuosa devozione per i suoi subalterni, il Canonico agisce di fatto come un boss mafioso, che tiene la carabina «sotto il crocifisso» e ha come dipendente un «camparo» che altro non è che un killer pluriomicida, uno che la polvere da sparo «non la butta via, no!», e se spara lo fa dunque per ammazzare.

Vi è poi la connivenza e l'omertà del popolo minuto, ridotto allo stato di servo tremebondo e superstizioso che ha interesse a coprire il potente perché a lui legato da rapporti di bisogno e di dipendenza, riconducibili allo *status* feudale di proprietà.

Vi è la figura del giudice, espressione dell'autorità statale, che pur essendo perfettamente cosciente di trovarsi davanti ad un «mascalzone», «una specie di barone antico per le prepotenze», non esita a farsi corrompere da una tavolata di cibi pregiati e gustosi imbandita da donne devote al Canonico-padrone⁸ ed, in seguito, a mente

⁸ «La fantesca si sbracciò: maccheroni, intingoli d'ogni sorta, e le signore stesse si misero in quattro perché la tavola non sfigurasse in quell'occasione. Il signor Giudice se ne leccò le dita. Dopo, il cancelliere rimosse un po' la tovaglia da una punta, e stese in fretta dieci righe di verbale, con la firma dei testimoni e ogni cosa, mentre il Giudice pigliava il caffè fatto apposta con la macchina [...]. Infine il Canonico andò a prendere con le sue mani una bottiglia di moscadello vecchio che avrebbe risuscitato un morto. Quell'altro intanto l'avevano sotterrato alla meglio sotto il vecchio ulivo malato. Nell'andarsene il Giudice gradì un fascio di fiori dalle signore, che fecero mettere nelle bisacce della mula del cancelliere due bei panieri di frutta scelte; e il Canonico li accompagnò sino

fredda, ad esercitare una concussione opportunamente misurata.

Vi è la «componenda», l'accordarsi tra galantuomini per uscire dall'«imbroglio» rappresentato dal cadavere dissanguato di un poveraccio della cui morte, sopravvenuta dopo un'agonia durata un'intera notte, per il tentato furto di «quattro ulive», nessuno si cura.

Vi è, infine, un radicale e cieco disprezzo per le leggi e la giustizia umane ed un uso strumentale delle norme divine.⁹

Questioni e comportamenti ben noti a Verga, egli stesso proprietario terriero e appassionato lettore, fra le altre, della celebre inchiesta condotta da Franchetti e Sonnino nel 1876, in cui tali dinamiche venivano lucidamente focalizzate e analizzate. Tanto è vero che, osserva Sciascia, la novella sarebbe potuta essere a buon diritto inclusa nelle *Rusticane*.¹⁰

Come rammentato dallo scrittore di Racalmuto, *La chiave d'oro*

al limite del potere» (G. VERGA, *La chiave d'oro*, in ID., *Drammi intimi*, edizione critica a cura di G. Alfieri, Firenze, Le Monnier 1987, p. 37).

⁹ L'immagine di un clero corrotto e corruttore, potente e intrinsecamente mafioso, è diffusissima in tutta la letteratura, specialmente fra '800 e '900. A questo *cliché* Verga ha apportato un notevole contributo accostando al connotato dell'infrazione etica ed erotica il dato politico-sociale. Infatti, «quando giunge nel XIX e XX secolo, pur non perdendo del tutto la sua condizione di trasgressione morale, specialmente sessuale (dal frate Medardo di Hoffmann all'abate Mouret, dalla monaca di Monza alla peccatrice boiniana), il *topos* si arricchisce del connotato teologico, specialmente in area modernistica (da *Il Santo* di Fogazzaro al *Peccato mortale* di Santi Savarino), ma, a cominciare dalla badessa diderotiana e dal manzoniano padre provinciale, assume una dimensione per così dire politica o socio-politica, che sfiora il reverendo verghiano e investe e caratterizza per intero prima il canonico Lupi e poi la più complessa figura di don Blasco» (P. MAZZAMUTO, *L'arte di Michelasso (ovvero lo stereotipo del monaco corrotto)*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. «I Vicerè» tra storia e finzione letteraria*, Catania, Fondazione Verga 1998, p. 245). Clero definito dal professore Giuseppe Stocchi, nella seconda delle quattordici lettere di cui si dà conto ne *La bolla di componenda* di Andrea Camilleri, «ignorante, corrotto e insaziabile» (cfr. A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio 1993, p. 84).

¹⁰ *La chiave d'oro* «poteva benissimo essere aggiunta alle *Novelle rusticane*» ma Verga «se ne dimenticò o volle dimenticarsene» (L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, cit., p. 1115). Di parere analogo Riccardi: «*La chiave d'oro* è un perfetto racconto "rusticano"» (C. RICCARDI, *Introduzione* a G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori 1983, p. XXXVII). Sulla silloge, ci sia consentito rinviare a: D. MARCHESI, *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, *Introduzione* di S. Zappulla Muscarà, Acireale-Roma, Bonanno 2009.

ispirò due «riscritture»: *L'anello smarrito* di Luigi Capuana,¹¹ e la traduzione in siciliano *La chiavi d'oro* di Alessio Di Giovanni.¹²

Poiché secondo Sciascia il testo capuaniano è chiaramente derivato da quello di Verga su cui, però, è operato un ribaltamento parodico, mutando «l'avvenimento tragico in avvenimento faceto», Onofri conclude che «questo rifacimento ben si presta a sintetizzare l'atteggiamento di Capuana nei confronti della mafia, la sua ostinata volontà, testimoniata anche da *La Sicilia e il brigantaggio*, di minimizzare, se non cancellare il fenomeno. *L'anello smarrito*, infatti, che ripete la struttura della novella verghiana, non conserva più alcuna traccia del sentire mafioso, cancellando persino l'omicidio».¹³ Sul filo di tali suggestioni, analizzando la novella anche attraverso il filtro della traduzione dialettale del Di Giovanni, Di Gesù conclude che Verga con *La chiave d'oro* ha voluto offrire «un quadro drammaticamente verosimile dei rapporti oggettivamente mafiosi che intercorrono tra latifondisti, campieri malavitosi e amministratori della giustizia concussi, a tutto danno e disdoro della "gentuzza"».¹⁴

La chiave d'oro, dunque, è una straordinaria testimonianza dell'idea di mafia come permanenza di residui feudali, dell'esistenza di col-

¹¹ Cfr. L. CAPUANA, *L'anello smarrito*, in ID., *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, III, Roma, Salerno 1974. Nel testo dello scrittore di Mineo, l'omicidio scompare, sostituito da una prosaica lite catastale, ma permangono la figura del giudice corrotto (le cui attese si fanno più esose) e l'atto di deliberata (ma anche 'suggerita') corruzione: «La sera di quel giorno, arrivato a casa, don Tano era stato illuminato di un lampo di genio. Aveva preso uno dei più belli anelli, con diamante, da lui posseduti, e si era sfrontatamente presentato dal giudice, all'albergo.

– Ecco l'anello smarrito. L'ha ritrovato, fortunatamente, uno dei miei contadini.

– Grazie! – aveva risposto il giudice mettendoselo al dito. – Non mi dispiaceva tanto pel valore, quanto perché l'anello era un carissimo ricordo. Mille grazie, don Tano –.

E quel brav'uomo del pretore che voleva dargli a intendere: – Il magistrato alza la bilancia e dove il piatto trabocca trabocca! –

Secondo don Tano, tra i magistrati ce n'è sempre qualcuno che ha smarrito un anello; nessuno può più levarglielo di testa».

¹² A. DI GIOVANNI, *La chiavi d'oro*, in «Sicilian», I, 1, 1923, pp. 34-37.

¹³ M. ONOFRI, *Tutti a cena da don Mariano. Letteratura e mafia nella Sicilia della nuova Italia*, Milano, Bompiani 1995, p. 94.

¹⁴ M. DI GESÙ, *Verga e la mafia*, in «Allegoria», 59, 2009, p. 11.

lusioni fra amministratori della giustizia e proprietari, dell'uso istituzionalizzato della violenza privata e della corruzione.

Ma *La chiave d'oro* è anche significativa per il riferimento all'«indulto» concesso da Giuseppe Garibaldi nel 1860.¹⁵ Il severo giudizio di Verga sulla situazione politica, sociale e economica della Sicilia pre e post risorgimentale, vi appare mirabilmente condensato nel mordace e amaro *explicit*, compendio ed epigrafe della vicenda:

il processo andò liscio per la sua strada, tantochè sopravvenne il 60, e Surfareddu tornò a fare il camparo dopo l'indulto di Garibaldi. [...] Nel frutteto, sotto l'albero vecchio dove è sepolto il ladro delle ulive, vengono cavoli grossi come teste di bambini.¹⁶

¹⁵ In realtà, non di indulto si tratta ma di amnistia. Cfr. al riguardo *Raccolta degli atti del governo dittatoriale e prodittatoriale in Sicilia* (1860), Palermo, Stabilimento tipografico di E. Lao 1861, pp. XVII, XX-XXI, 367-368, 442-444, 489-490.

¹⁶ G. VERGA, *La chiave d'oro*, cit., p. 38.

ESERCITO E NAZIONE IN GIOVANNI VERGA

Il capitolo IV del *Gattopardo* può essere assunto come pertinente punto di partenza per un discorso su alcune circostanze politico-militari che portarono alla conquista del Regno delle Due Sicilie da parte di Garibaldi, alla conseguente proclamazione del Regno d'Italia e all'accidentato passaggio nel nuovo esercito delle milizie garibaldine. La vicenda di Tancredi Falconeri e del contino milanese Carlo Cavriaghi, passati dalla camicia rossa alle eleganti divise dell'esercito italiano, costituisce un'emozionante novità per gli ambienti aristocratici di una Sicilia esentata per antico privilegio da prestazioni personali di carattere militare:

In quei tempi non vi era nulla di meno militare delle famiglie aristocratiche siciliane: gli ufficiali borbonici non si erano mai visti nei salotti palermitani ed i pochi garibaldini che vi erano penetrati vi avevano fatto più l'effetto di spaventapasseri pittoreschi che di militari veri e propri. Perciò quei due giovani ufficiali erano in verità i primi che le ragazze Salina vedessero da vicino; tutti e due in "doppio petto", Tancredi coi bottoni d'argento dei lancieri, Carlo con quelli dorati dei bersaglieri, con l'alto colletto nero bordato d'arancione il primo; cremisi l'altro, allungavano verso la brace le gambe rivestite di panno azzurro e di panno nero.

Al meravigliato don Fabrizio, che li aveva visti in camicia rossa, Tancredi spiega il senso della metamorfosi: erano passati all'esercito regolare, che li aveva accolti pur riconoscendo loro un grado inferiore a quello in precedenza rivestito nelle schiere garibaldine, dalle quali vogliono decisamente distinguersi:

«Mamma mia che gentaglia! Uomini da colpi di mano, buoni a sparacchiare, e basta! Adesso siamo fra persone come si deve, siamo ufficiali sul serio, insomma» e sollevava i baffetti in una smorfia di adolescente disgusto.

Il quadro viene completato con un particolare che attesta in Tomasi di Lampedusa una non comune familiarità con la letteratura poetica dell'Ottocento:

Esaurita la conversazione sui mutamenti militari si passò a più vaghi argomenti. Concetta e Cavriaghi si erano seduti insieme un po' discosti ed il contino mostrava a lei il regalo che aveva portato da Napoli: i "Canti" di Alcardo Alcardi che aveva fatto splendidamente rilegare [...]. Mentre il bersagliere leggeva i molli versi con una voce accorata e pause piene di sconforto, davanti al caminetto Tancredi estraeva di tasca un astuccetto di raso celeste. «Ecco l'anello, zione, l'anello che dono ad Angelica; o piuttosto quello che tu per mia mano le regali.»¹

La circostanza del volume alcardiano appare strana a chi ricorda che la prima edizione in volume dei *Canti* fu pubblicata solo nel 1864 dal Barbèra di Firenze; e tuttavia, Tomasi di Lampedusa non è incorso in alcun anacronismo bibliografico: nel 1860 infatti, come è stato precisato, erano state eseguite proprio a Napoli delle edizioni non autorizzate, prontamente accolte negli zaini dei garibaldini.² E a Garibaldi Alcardi aveva dedicato un poemetto, *I sette soldati*, datato Pisa, 17 dicembre 1860, e pubblicato dall'editore Barbèra di Firenze, subito ristampato (abusivamente) a Napoli e a Venezia in quello stesso anno, ottenendo un lusinghiero riscontro da parte del generale dei Mille:³

Ho letto lo ingegnoso poema che a voi piacque dedicarmi. Una nobile musa v'ispira. Anch'io vorrei vedere presto finita

*La maledetta secolar tragedia
Fra le alemanne genti
E le genti latine...*

E desidererei che

*Ogni famiglia nostra fosse
Una congiura: ogni città, Pontida.
Tempesta la battaglia.*

Mi pare vi abbiano eletto a rappresentare il popolo nel Parlamento. Fate echeggiare in quell'aula sorda, che

*Iddio con immortali
Caratteri di monti e di marine
Ha scolpite le patrie*

e coopererete ad una più grande epopea, il riscatto per le armi italiane della nobile patria.

Con stima,

Vostro
G. Garibaldi

Giudicando «ingegnoso» il poemetto, Garibaldi mostra di aver saputo cogliere la cifra distintiva del lavoro alcardiano, che si regge su una struttura notevolmente complessa. Il poeta veronese, infatti, immagina di percorrere con lo sguardo il campo della battaglia di San Martino, vittoriosa per le armi italiane, e di riconoscere, tra i caduti nemici, soldati appartenenti alle diverse etnie che componevano l'impero austroungarico. Se ne poteva ricavare, e *contrario*, un appello alla coscienza nazionale, che avrebbe dovuto promuovere «il riscatto per le armi italiane della nobile patria». L'ideale machiavelliano delle «armi proprie» – contraddetto dalla secolare prassi dell'assolutismo, che soleva reclutare le truppe più fidate nelle zone alpine⁴ – viene

⁴ Per la Francia, si ricorderà il caso delle milizie svizzere che difesero il Palazzo Reale il giorno della presa della Bastiglia; universalmente noto è il caso della Guardia Svizzera in Vaticano, mentre, per quanto riguarda i Borboni di Napoli, mi piace ricordare il caso menzionato in un romanzo molto noto, *Heidi*: il nonno della protagonista, dopo una giovinezza dissipata, era fuggito dal paese, e poi si seppe «che era andato soldato a Napoli», e «si diceva perfino

¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, in *Opere*, Introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi, a cura di N. Polo, Milano 1997³, p. 146.

² Cfr. G.P. MARCHI, *Amore e patria in Alcardo Alcardi*, in *Politica e cultura nel Risorgimento italiano. Genova 1857 e la fondazione della Società Ligure di Storia Patria*. Atti del convegno, Genova, 4-6 febbraio 2008, a cura di L. Lo Basso, Genova, Società Ligure di Storia Patria 2008, pp. 353-60. Vale la pena di ricordare che nella biblioteca Verga è presente un esemplare dei *Canti* dell'Alcardi (Firenze, Barbèra, 1875) con ex libris di Ersilia Patriarca: *Biblioteca di Giovanni Verga*. Catalogo, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, Introduzione di S.S. Nigro, Catania, Assessorato Regionale dei Beni Culturali e Ambientali e della P.I. – Soprintendenza ai Beni Librari della Sicilia Orientale 1985 p. 8.

³ Verona, Biblioteca Civica, *Carteggi*, b. 660 (*Album alcardiano*, n. 54).

assunto come fondamento dell'azione militare destinata a conseguire l'unità nazionale, il cui completamento appare ostacolato dalle ambagi di un Parlamento percepito da Garibaldi come «aula sorda», espressione che par quasi l'archetipo dell'«aula sorda e grigia», come Mussolini definì il Parlamento nel famoso «discorso del bivacco» del 16 novembre 1922.

Il nuovo esercito fece le sue prime prove non in battaglie sul campo, ma nella repressione delle insorgenze che interessarono l'Italia meridionale, dagli Abruzzi alla Calabria, e anche la Sicilia. Il giovane Verga nella prefazione ai *Carbonari della montagna* del novembre 1861 formula sul fenomeno del brigantaggio di quel periodo, paragonato al brigantaggio antifrancese del 1810, una condanna senza sfumature e senza appello:

Il brigantaggio del 1861 ha fatto un passo d'più, poiché è la negazione d'ogni principio, di ogni partito politico; esso non ha nemmeno il triste orpello del 1810; esso non combatte per Francesco II, poiché uccide e ruba amici e nemici: Francesco II è il grido con cui si dicesse: Al sacco e al fuoco! [...]

Oh, se dobbiamo benedire l'Austria e i Borboni di averci fatto conseguire la nostra nazionalità; se dobbiamo benedire Antonelli e De Me-
rode; noi ringraziamo questi briganti che oggi hanno lanciata l'estrema maledizione dei popoli anche più illusi, su questa razza fulminata dalla giustizia di Dio!⁵

La pacificazione fu ottenuta con i tradizionali metodi che caratterizzano il trattamento di banditi isolati e di bande armate da parte di forze regolari, o comunque inquadrati e in divisa: si veda la vicenda dell'*Amante di Gramigna*, che Verga tratta come un caso di patologia sociale,⁶ mentre un caso di protesta collettiva viene presentato nella

che a Napoli avesse disertato e poi ammazzato qualcuno»: J. SPYRI, *Heidi*, trad. di R. Guarnieri, Milano, Fabbri 2001, pp. 12-13.

⁵ G. VERGA, *I carbonari della montagna. Sulle lagune*, Edizione critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Le Monnier 1988 («Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, I»), p. 6.

⁶ Secondo L. RE, «*Fisetti di reale*». *Politica e antipolitica degli scrittori da Giovanni*

novella *Libertà*, rievocazione della rivolta di Bronte seguita dalla repressione effettuata dalle forze garibaldine guidate da Nino Bixio: la rimozione di nomi di persona e di luogo vale in certo senso ad accreditarne l'esemplarità.⁷ L'ultimo atto si ebbe con la repressione dell'insurrezione di Palermo del 16 settembre 1866, domata dal generale Cadorna in cinque giorni, non senza un congruo numero di fucilazioni.⁸ Si era da poco conclusa la terza guerra d'indipendenza. Quanto era accaduto nel giugno a Custoza e in luglio a Lissa è noto: il Regno d'Italia mostrò tutta la debolezza delle sue compagini militari, sia per terra che per mare. Pasquale Villari, in un articolo dal

Verga a Sibilla Aleramo, in *Gli Italiani in Guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. II, *Le «Tre Italie»: dalla presa di Roma alla Settimana Rossa (1870-1914)*, a cura di M. Isnenghi e S. Levis Sullam, Torino, Utet 2009, p. 279, «nell'attribuire alla stessa "narrazione popolare" una visione moralistica sia del banditismo come degenerazione criminale, che della pericolosa promiscuità femminile che ad esso istintivamente si associa, Verga esclude che il banditismo possa riscuotere un'autentica solidarietà sociopolitica fra le classi del meridione, e si fa così implicitamente apostolo della missione politica colonialisticamente pacificatoria della classe dirigente della nuova Italia»; vero è, d'altra parte, che la novella non sembra escludere l'ammirazione popolare per l'ardimento e per l'irriducibilità del bandito, che suscita l'incoercibile passione della giovane contadina.

⁷ Cfr. la puntuale ricostruzione dell'evento offerta da M.S. MESSANA VIRGA, *Bronte 1860. Il contesto interno e internazionale della repressione*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1989. Partendo dall'analisi di L. SCIASCIA, *La corda pazzza*, Torino, Einaudi 1970, pp. 79-94, G. MAZZACURATI, *Forma & ideologia*, Napoli, Liguori 1974, pp. 176-216, propone una complessa lettura della novella, dalla quale emerge «la complessità e la contraddittorietà [...] del disegno verghiano: che, sottoposto ad una analisi ravvicinata, rovescia e moltiplica la sua trama. Svela paralisi fobiche e blocchi ideologico-formali in quell'esordio dove di solito si legge e si lesse (da Trombatore a Luperini) partecipazione "democratica" o almeno cauto fiancheggiamento ad una azione anarchica e distruttiva; mostra invece precisa percezione della complessa natura politica del conflitto, là dove di solito si addita un suo ritorno apologetico ad archetipi immobili e "naturalisti" di dominio sociale» (pp. 215-16).

⁸ G. ROCHAT, *Le forze armate della nuova Italia*, in *Gli Italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. I, *Fare l'Italia: unità e disunità nel Risorgimento*, a cura di M. Isnenghi ed E. Cecchinato, Torino, Utet 2008, p. 730. Si veda inoltre E. CECCHINATO e M. ISNENGGHI, *La nazione volontaria*, in *Storia d'Italia. Annali 22, Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e P. Ginsborg, Torino, Einaudi 2007, pp. 697-720.

titolo *Di chi è la colpa? O sia la pace e la guerra*, sfogò la sua indignazione nei termini seguenti:

Bisogna però che l'Italia cominci col persuadersi, che v'è nel seno della nazione stessa un nemico più potente dell'Austria, ed è la nostra colossale ignoranza, sono le moltitudini analfabete, i burocrati macchine, i professori ignoranti, i politici bambini, i diplomatici impossibili, i generali incapaci, l'operaio inesperto, l'agricoltore patriarcale, e la retorica che ci rode le ossa. Non è il quadrilatero di Mantova e Verona che ha potuto arrestare il nostro cammino; ma è il quadrilatero di 17 milioni di analfabeti e 5 milioni di arcadi.⁹

Verga registrò prontamente il peso di questa umiliazione, senza indagarne le cause, ma tentando piuttosto di risarcirlo con l'esaltazione di singoli episodi di coraggio e abnegazione. Un tale modo di procedere è riscontrabile già nel capitolo X di *Tigre reale*, dove all'accattivante figura del giovane ufficiale di marina innamorato della cugina Erminia infelicemente maritata è affidato il compito di coprire la vergogna della catastrofe di Lissa con la rievocazione di inaudite sofferenze:

Indovina chi è arrivato? tuo cugino Carlo, in permesso per due mesi. Se vedessi che bel giovanotto, e come gli va bene la montura! È stato a Lissa, povero ragazzo, è stato di quelli del *Re d'Italia*, e fu pescato dopo quattordici ore che era in mare! Insomma cosa da far rizzare i capelli sul capo!¹⁰

Solo la vittoria prussiana a Sadowa valse ad imporre all'Austria nel 1866 la cessione del Veneto (e di Mantova) all'Italia.¹¹ Quando al congresso di Berlino del 1878 la delegazione italiana avanzò pretese di ingrandimenti territoriali in Trentino, Bismarck chiuse l'argomento sfogandosi con una battuta sarcastica («Cosa? Ha perso un'altra battaglia?»), e aggiungendo che l'Italia, che il rude cancelliere non intendeva annoverare tra le grandi potenze, aveva «un grande

⁹ Cit. da A. MARIO BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Bari, Laterza 2005, p. 127.

¹⁰ G. VERGA, *Tigre reale II*, Edizione critica a cura di M. Spampinato Beretta, Firenze, Le Monnier 1993 («Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga», VI), p. 74.

¹¹ Sugli aspetti politico-militari del conflitto, cfr. S. BORTOLOTTI, *La guerra del 1866*, Milano, Istituto per gli studi di politica internazionale 1941.

appetito, ma pochi denti», alludendo alla scarsa consistenza militare dell'alleata.¹²

Quattro anni dopo Custoza e Lissa, la sconfitta francese a Sedan consentì ai bersaglieri di La Marmora di entrare in Roma dalla breccia di Porta Pia, previo ultimatum formulato da Vittorio Emanuele in una lettera a Pio IX retoricamente penosa.

La spregiudicatezza di casa Savoia, lodata da Maffei nella dedica a Vittorio Amedeo dell'*Istoria diplomatica* (1727) in relazione al cambio di alleanze nel corso della guerra per la successione al trono di Spagna,¹³ è esaltata da Pasquale Turiello, nel cap. III del suo *Governo e governati*, in cui si condannava l'idea di una politica di mera difesa sulle Alpi, e si esortava a riprendere il gioco delle alleanze:

S'intende infatti che da soli dovremmo finire probabilmente col cedere al più forte. Invece l'alleato si può acquistare diversamente, prima o poi, mostrandoci abili ad allargar la fiamma della guerra a porre in iscompiglio l'Europa, a ripigliar le tradizioni insomma di casa Savoia, in condizioni meno diverse di quel che sembri dalle passate, finché noi siamo la più debole delle grandi potenze d'Europa.¹⁴

Turiello scriveva queste parole nel 1882: l'anno precedente la Francia aveva imposto il suo protettorato su Tunisi, deludendo acerbamente le aspettative italiane su quel territorio così prossimo alle coste della Sicilia.

Anche nel momento più infelice della storia coloniale italiana, Verga non fece mancare il suo sostegno a una politica di espansione. Sono noti i suoi sfoghi contro le proteste di piazza e gli scioperi seguiti alla sconfitta di Adua del marzo 1896.

¹² A.J.P. TAYLOR, *Bismarck. L'uomo e lo statista*, Bari, Laterza 1888, p. 214.

¹³ S. MAFFEI, *Istoria diplomatica*, Mantova, Tumermani 1727, p. IV: «Ne' primi movimenti, che suscitò in tutta Europa la gran contesa per la maggior Monarchia, fu subito cercato con ogni studio d'interessar Vostra Maestà ne' partiti; ben conoscendo, che potean dare alla gran bilancia tracollo la sua mente, la sua forza, ed il suo valore. La deliberazione, per cui per ragion di Stato s'apprese, fu sigillata con due felici matrimoni, in virtù de' quali videsi poi nell'istesso tempo, i due più potenti Re dell'Europa l'uno e l'altro essere suoi nipoti. Spirato il tempo alla prima Lega prescritto, l'interesse della sua Sovranità l'indusse ad abbracciare l'onestà delle condizioni dall'altra parte esibite».

¹⁴ P. TURIELLO, *Governo e governati in Italia*, I, Bologna, Zanichelli 1882, p. 421.

Singolare è poi la sua interpretazione dei moti milanesi del 1898 come attentato all'unità nazionale. A Cesare Lombroso che, a ridosso della tremenda repressione *manu militari* delle proteste operaie, gli proponeva di sottoscrivere un appello contro le limitazioni delle libertà personali imposta dallo stato d'assedio, «sicuro che anche Verga divide il ribrezzo per le attuali violazioni di ogni libertà», lo scrittore risponde l'8 agosto nei termini seguenti:

Più cara d'ogni libertà (e d'ogni legalità) m'è l'unità della patria, e ho l'animo troppo conturbato dalla propaganda separatista e dall'opera pervicace di un pugno di retori e di forsennati che la misero a repentaglio, per firmare la sua petizione.¹⁵

Anche la guerra italo-turca (1911-12) è interpretata come necessità politica non meno che militare, come si ricava da un testo pubblicato da Bottai:

L'opportunità, o meglio la necessità di occupare oggi Tripoli non può essere dubbia per chi abbia il senso e l'interesse della Patria nella mente e nel cuore, e non soltanto nella pancia. Noi non possiamo lasciarci chiudere in un cerchio di ferro nel mare nostro, e a Tripoli, fosse anche un nudo scoglio, bisognerebbe piantarci la bandiera e il cannone italiano. A quegli altri che negano e protestano per mestiere, per fare il chiasso e dell'opposizione ad ogni costo, meglio risposero quei bravi studenti che diedero loro una bella lezione, non dirò di patriottismo e di dignità nazionale, ma per lo meno di logica popolare.¹⁶

Alla fitta documentazione ricavabile da lettere private e pubbliche dichiarazioni intorno alla necessità della partecipazione italiana al conflitto scoppiato nel 1914 aggiungiamo una lettera a destinatario sconosciuto:¹⁷

¹⁵ Cit. in G. VERGA, *Dal tuo al mio*, Novissima edizione con uno studio di Lina Perroni sull'«Attualità di Giovanni Verga», Firenze, Bemporad 1929, p. XIV.

¹⁶ Cfr. G. BOTTAI, *Verga politico*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, parte prima, Roma, Bibliotheca Edit. 1934, p. 12.

¹⁷ Lettera autografa su quattro facciate (Libreria Pregliasco di Torino, ottobre 2001). Non è il caso di nascondere che dalle lettere inviate ai nipoti durante la guerra mondiale emerge un Verga «paternamente protettivo verso i propri cari»: G. VERGA, *Lettere ai nipoti*, a cura di G. Sorbello, presentazione di M. Tropea, Caltanissetta, Edizioni Jussografica 2007, p. 238. Si sa che il nipote

Catania, 25 giugno 1915

Illustre e Caro Amico,

Grazie per me e per mio nipote Giovanni del pensiero e dell'augurio che gli comunicherò scrivendogli a Reggio dov'è sottotenente al 283° battaglione; farà tanto piacere a lui quanto a me ha fatto la vostra buona lettera. Qui il solito tran tran e le solite chiacchiere al circolo, coll'aggravante che non posso andare nemmeno a godermela la sera, dopo pranzo, tanto son giù di baracca. È importante però lo spirito pubblico e la disciplina con cui il paese risponde alla chiamata alle armi anche da noi, che si era in fama di indisciplinati o di fiacchi. Bisogna vederli, questi bravi giovani, ed anche dei vecchi ufficiali richiamati in servizio. A qualcuno degli amici comuni io dico che ormai bisogna vergognarsi a farsi vedere per le strade, colla patente di completamente inutili — come son io, purtroppo!

Che la vittoria arrida alle nostre armi! come dite voi.

Rammentatemi con ossequio a Donna Marianna e alla signorina Bice, e rammentatevi con affettuosa amicizia del vostro

G. Verga

Il tema della vittoria mutilata emerge ripetutamente in dichiarazioni e messaggi del Verga ormai ottantenne:

Mi associo cordialmente alla Lega Studentesca Italiana, mi associo all'omaggio dei gloriosi caduti nella giornata di Vittorio Veneto, che l'Italia pagò col suo migliore sangue e gli altri sfruttarono e lasciarono sfruttare indegnamente.¹⁸

Ancora più esplicito è il pensiero preparato per l'*Album della Vittoria* compilato da Tanzella:

Con Gabriele d'Annunzio nome augurale, ed i suoi legionari, che saldo il pugno e l'animo piantarono la nostra bandiera a vedetta d'Italia — il sangue e le croci di tutti i suoi martiri, dalle camicie rosse alle croci di Caporetto, e le lacrime delle madri, e il cuore e la fede di quanti mirano alto alla gran Madre Italia.¹⁹

Giovanni, temendo di essere inviato al fronte, si presentò alla commissione medica militare per farsi «dichiarare non abile alle fatiche della guerra», come di fatto avvenne: G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder 1990, p. 628.

¹⁸ G. BOTTAI, *Verga politico*, p. 15.

¹⁹ *Ibidem*.

Da un semplice riscontro emerge peraltro che il pensiero non risulta riprodotto con gli altri autorevoli autografi che formano il volume allestito dal patriottico, ma prudente canonico palatino.²⁰ Con ogni verisimiglianza, l'intervento censorio è riconducibile al fatto che lo scritto di Verga proponeva accostamenti politicamente inaccettabili per il promotore dell'album, che venne pubblicato nell'agosto 1920, nel pieno della crisi di Fiume.

Ma il Verga ribadì il suo pensiero, polemico anche nei confronti di Vittorio Emanuele III (con la sarcastica allusione alla statura anche fisica del sovrano) in un fascicolo che è tutta una glorificazione dell'impresa di Fiume:

Con Gabriele d'Annunzio, nome faticoso per Fiume italiana, e i suoi legionari, il cuore di quanti sentono la Patria in questi giorni di sacrificio e rinunce, e l'ombra di Vittorio Emanuele, il Grande.²¹

Quanto sinora esposto (ci risparmiamo le notizie relative alla simpatia manifestata dal Verga nei confronti della comparsa a Catania delle prime squadre fasciste)²² non è altro che una premessa

²⁰ Cfr. A. TANZELLA, *L'Album della Vittoria*, Roma-Milano, Alfieri & Lacroix 1920.

²¹ *La marcia di Ronchi. XII settembre MCMXIX*, Roma, «La Fionda», n. 2, settembre 1920, p. 16. Nella stessa pagina Isidoro Del Lungo, professore e senatore del Regno, scrive che «L'eroica impresa Dannunziana ha diretta filiazione dalla gesta Garibaldina».

²² Secondo G. CAPPANEO, Verga, Torino, Utet 1963, p. 348, «I fascisti parlarono di "muta adesione" al loro movimento, ma, a parte l'espressione stolta, il Verga poteva se mai darsi un nazionalista». L'«espressione stolta» (e, fuori contesto, lo è certamente) è contenuta in un passo dell'articolo di G. ETNA, *Segreti di Giovanni Verga*, «Almanacco dei Visacci», Firenze, Vallecchi 1939, p. 80, riportato da N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1940, p. 414: «Riprese il suo atteggiamento combattivo al tempo dell'impresa fiumana, quando D'Annunzio si levò a rivendicare i sacrifici dei nostri caduti in guerra e i diritti della vittoria. Si fermava a leggere i manifesti con cui invitavamo il popolo ai comizi pro Fiume e comprava spesso *Testa di ferro* e *Il Popolo d'Italia*, per seguire da vicino quella prima fase della Rivoluzione. Se s'imbatteva nei nostri cortei, ci sorrideva con simpatia e salutava i nostri gagliardetti. E nulla ci era più caro di quella muta adesione al nostro movimento, mentre l'ostilità e l'odio crescevano attorno a noi». Fin qui la testimonianza (da verificare) su fatti; ambigue illazioni e pesanti strumentalizzazioni sono

per un discorso intorno al rapporto tra esercito e nazione quale emerge nella narrativa verghiana, che è poi quel che più interessa, o dovrebbe interessare, uno studioso di letteratura.

Anche per tentar di frenare una certa tendenza alla dispersività, ho organizzato l'esposizione per argomenti.

1. *Arruolamento*

Mentre alcune regioni come la Lombardia, la Toscana, e la parte continentale del Regno delle due Sicilie avevano beneficiato di una certa gradualità nell'applicazione della coscrizione, Romagne, Marche (si ricordi l'ironia del conte Monaldo Leopardi a proposito dei cittadini in armi), Umbria e Sicilia, che non avevano conosciuto la coscrizione, si trovarono improvvisamente a dover rispondere alle chiamate.

A partire dal 1863, mentre infuriava la rivolta meridionale, la leva (cinque anni di ferma, almeno per una parte degli arruolati, secondo la riforma di La Marmora del 1854)²³ fu estesa a tutto il Regno. Il contingente da reclutare era fissato per ciascun comune, che in caso di esubero di coscritti procedeva facendo estrarre a ciascuno un numero della tombola: quelli che estraevano i numeri più bassi venivano arruolati. Di modalità privilegiate godevano gli ecclesiastici (preti e seminaristi) e i coscritti della borghesia, che potevano ricorrere all'affrancazione, cioè pagare una cospicua somma alla tesoreria dello Stato per essere liberati per sempre dall'obbligo; o alla surrogazione, facendosi sostituire a pagamento da altro coscritto; ovvero allo scambio del numero con un coscritto povero che avesse estratto un numero che gli assicurava l'esenzione.

d'altra parte presenti nella stampa di regime: si veda ad esempio E. CAVALLARO, *La voce della razza in Giovanni Verga*, «La difesa della razza», 20 aprile 1940, citato da N. CAPPELLANI, *Opere di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1940, p. 431 e (con la curiosa omissione dell'indicazione della rivista in cui era stato pubblicato) da G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna 1972, p. 328. In tutt'altra sfera critica si collocano le pagine del paragrafo dedicato a *Verga in camicia nera* da M. PIERI, *Caso Verga. Schede per una storia del Verghismo minimamente diversa*, Parma, Edizioni Zara 1990, pp. 155-59, che indicano suggestive movenze verghiane nella letteratura e nella filmografia degli anni trenta.

²³ Cfr. G. ROCHAT, *Le forze armate della nuova Italia*, cit., p. 727.

I Malavoglia si aprono proprio sul dramma di 'Ntoni reclutato per la leva di mare. Verga affida alla voce del vicario don Giammaria la protesta clericale e reazionaria contro «quella rivoluzione di satanasso che avevano fatto collo sciorinare il fazzoletto tricolore dal campanile», e a quella dello speciale don Franco un'interpretazione vernacola delle istanze libertarie del radicalismo mazziniano e repubblicano, legato al mito del cittadino in armi (con la repubblica «soldati non ce ne sarebbero stati più e invece tutti sarebbero andati alla guerra, se bisognava»); mentre il segretario comunale don Silvestro si offre a padron 'Ntoni come tramite per tentare di corrompere la commissione di leva, che avrebbe «saputo trovare a suo nipote un difetto, per riformarlo». ²⁴

La descrizione dei coscritti in partenza è tenuta su un piano di sottile ambiguità, in cui i tratti caricaturali di «tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera» non fanno dimenticare «lo stringimento di cuore» provocato dal distacco.

Che la pratica del sorteggio desse luogo a imbrogli e abusi, Verga lo attesta nell'*incipit* del cap. VII dei *Malavoglia*.

Questo fu un brutto Natale pei Malavoglia; giusto in quel tempo anche Luca prese il suo numero alla leva, un numero basso da povero diavolo, e se ne andò a fare il soldato senza tanti piagnistei, che ormai ci avevano fatto il callo. Stavolta 'Ntoni accompagnando il fratello col berretto sull'orecchio, talché pareva fosse lui che partisse, gli diceva che non era nulla, e anche lui aveva fatto il soldato. ²⁵

Verga si sottrasse a queste preoccupazioni, dal momento che nel 1863 versò la tassa prevista per esentarsi in anticipo dagli impegni con la Guardia Nazionale in cui era stato arruolato, liberandosi una volta per tutte dai rischi e dai disagi della vita militare. ²⁶

Non è improbabile che lo scrittore ne avvertisse un segreto rimorso. Si potrebbe anzi indicare nella ricorrente figura del giovane ufficiale di artiglieria che cade mentre sta dirigendo il fuoco della

sua batteria (la battaglia, non indicata specificamente, è quella di Custozza del 1866), una sorta di proiezione del desiderio di sacrificio:

Un giovanetto ufficiale, escito allora dalla scuola, cadde in quel momento, colla sciabola in pugno (*Camerati*). ²⁷

Si udiva il comando secco e risoluto del biondo ufficialetto che stava impettito fra i due pezzi, ammiccando nel fumo [...]. Tutt'a un tratto, giù in un gomito anche lui, fra un nugolo di polvere, gemendo sottovoce e mordendo il cuoio del sottogola (... e chi vive si dà pace). ²⁸

Lo stesso giovinetto ufficiale di artiglieria cade eroicamente nella battaglia di Adua, giusto trent'anni dopo:

... e in un'altra campagna fosca, lontano, il turbinio di sciama e di figuracce nere irrompenti dalle ambe nel polverone minaccioso, cui rispondeva il tempestare dei colpi al comando fermo dell'ufficialetto che infine cadde egli pure nel mucchio (*L'Africano*). ²⁹

Ricordiamo che con la riforma Ricotti, che portò la ferma a tre anni, fu soppressa la possibilità dell'esenzione a pagamento; alle proteste della classe borghese fu data risposta con la facoltà di accedere

²⁷ G. VERGA, *Le novelle*, a cura di Gino Tellini, I, Roma, Salerno Editrice 1980, p. 623.

²⁸ Ivi, II, p. 175.

²⁹ G.P. MARCHI, *Verga e il rifiuto della storia. Con un bozzetto inedito di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio 1987, p. 63. Per quanto riguarda la storia di questo piccolo testo, ricordiamo che Francesco Torraca con lettera del 30 settembre 1896 chiese a Verga un autografo con la seguente motivazione: «S.E. il Ministro dell'Istruzione ha in animo di offrire al Principe di Napoli e alla Principessa Elena una raccolta di autografi dei maggiori scrittori viventi in Italia. Permetta che mi rivolga a Lei per pregarla di concorrere all'attuazione del proponimento del Ministro con l'invio di un suo scritto, che potrà essere d'occasione oppur no, secondo che piacerà a Lei»: cfr. R. MELIS, *La bella stagione del Verga*, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 253-54. Esplicito riferimento al bozzetto è contenuto nel citato studio di Lina Perroni premesso a *Dal tuo al mio*, p. xx: «[...] la figura eroica dell'Africano, un contadino della Sicilia che alla guerra d'Africa ha partecipato col suo sangue, e di fronte al sarcasmo di coloro che vedrebbero l'inutilità dell'impresa *sa* che domani, per la rivincita, vorranno andare lui, e gli altri, tutti».

²⁴ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di Ferruccio Cecco, Torino, Einaudi 1995, p. 15.

²⁵ Ivi, p. 113.

²⁶ G. RAYA, *La vita di Giovanni Verga*, cit. p. 33.

a pagamento alla figura dei volontari di un anno, che potevano scegliere di svolgere il servizio in una delle principali città d'Italia.³⁰ È dato che abbiamo appena menzionato Adua, ricordiamo il duro giudizio di G. Ferrero su

l'estremo egoismo di quella parte della classe dirigente che è favorevole al militarismo, ma alla quale, come a tutte le classi privilegiate dei regimi ingiusti, manca il sentimento dei più elementari doveri civili. Che cosa si può mai sperare da una classe la quale, appena scoppiata la guerra d'Abissinia, e mentre i suoi giornalisti e rappresentanti politici andavano predicando e scrivendo tante cose sull'onore della bandiera, faceva escludere i suoi ragazzi, i volontari di un anno, dal sorteggio dei militari destinati alla guerra?³¹

2. Conseguenze economico-sociali e psicologiche della ferma

C'è in Verga la consapevolezza dei guasti sociali provocati dalla coscrizione, percepita dalle classi popolari come un prelievo di forza lavoro che scuote il delicato assetto economico delle famiglie. Gli arruolati vengono immediatamente inviati ai reggimenti, formati su base non regionale, ma nazionale: la repressione delle insorgenze non poteva essere effettuata da truppe che avessero legami con i territori interessati dal fenomeno.

Così è per i Malavoglia: la vicenda di 'Ntoni, in effetti, si sdoppia in quella di Turiddu (*Cavalleria*, come è stato dimostrato, è una costola prelevata dal manoscritto del grande romanzo, e Turiddu non è altro che 'Ntoni che ha cambiato la casacca del marinaio con il berretto da bersagliere).³²

In *Cavalleria rusticana* la lunga ferma di Turiddu costringe la madre vedova a vendere la mola e la vigna, mentre in *Cos'è il re* compare

³⁰ G. ROCHINI, *Le forze armate della nuova Italia*, cit., p. 737.

³¹ G. FERRERO, *Il militarismo. Dieci conferenze*, Milano, Treves 1898, p. 357, cit. da P. DEL NEGRO, *Esercito, stato, società. Saggi di storia militare*, Bologna, Cappelli 1979, p. 254.

³² C. RICCARDI, *L'autografo dei primi Malavoglia: Padron 'Ntoni, Cavalleria rusticana e il romanzo*, in *I Malavoglia. Atti del Congresso Internazionale di Studi*, Catania, 26-28 novembre 1881, Catania, Fondazione Verga 1982, pp. 713-30.

Cosimo il lettighiere percepisce come una rottura del patto tra re e sudditi la chiamata alle armi del figlio («quando gli presero il suo Orazio, per farlo artigliere»),³³ reclutato in seguito alla coscrizione obbligatoria, annoverata tra le più odiose, inaudite vessazioni introdotte dal nuovo Regno d'Italia.³⁴

Pasquale Villari vede nel servizio militare un'occasione di presa di coscienza da parte delle classi popolari, che può peraltro dar luogo a inconvenienti di carattere sociale, come scrive in un articolo del 1878, pubblicato in relazione all'attentato Passanante:

Il capraro dell'Appennino, lo zappatore delle pianure pugliesi o lombarde lasciano la loro vita di stenti, per andare sotto altre bandiere. Essi sono lavati e vestiti di nuovo, esercitati a maneggiare le armi, apprendono a leggere, mangiano carne, bevono vino e caffè, dimenticano l'acqua-sale e la polenta. Sono inoltre educati alla disciplina militare e s'instilla nei loro animi, coll'amor della bandiera, il sentimento della propria dignità e il rispetto di sé e degli altri. Si trovano così accanto ai volontari d'un anno, che appartengono alle migliori famiglie, e sono fra loro in termini d'uguaglianza. Finito il tempo della ferma, che cosa avviene? Tornano alla vita di schiavi, a lottare colla fame e colla miseria: non più pane, non più vino, ma di nuovo polenta o acqua-sale. C'è egli da meravigliarsi, se quest'uomo incomincia a credere che la società è crudelmente ingiusta con lui? Arriva intanto il piccolo giornale, più o meno socialista o internazionale, della provincia, e colle sue continue calunnie, colle pazze teorie, coi delitti d'ogni sorta, abbevera di fiele

³³ G. VERGA, *Novelle*, cit., I, p. 307.

³⁴ Cfr. F. DE ROBERTO, *I Viceré*, Introduzione di M. Lavagetto, Milano, Garzanti 1994, pp. 380-81: «Al Sessanta, i patrioti avevano dato a intendere che non ci sarebbe stato più colera, perché Vittorio non era nemico dei popoli come Ferdinando; e adesso, invece, si tornava da capo! Allora, perché s'era fatta la rivoluzione? Per veder circolare pezzi di carta sporca, invece delle belle monete d'oro e d'argento che almeno ricreavano la vista e l'udito, sotto l'altro governo? O per pagare la ricchezza mobile e la tassa di successione, inaudite invenzioni diaboliche dei nuovi ladri del Parlamento? Senza contare la leva, la più bella gioventù strappata alle famiglie, perita nella guerra, quando la Sicilia era stata sempre esente, per antico privilegio, dal tributo militare? Eran questi tutti i vantaggi dell'Italia una?... E i più scontenti, i più furiosi, esclamavano: "Bene han fatto i palermitani, a prendere i fucili!..." Ma la rivolta di Palermo era stata vinta, anzi la pestilenza, secondo i pochi che non credevano al veleno, veniva di lì, importata dai soldati accorsi a sedare l'insorta città...».

l'animo di quel disgraziato; instilla il veleno nel suo sangue; esalta la sua fantasia e la presenta agli atti più iniqui di assassinio, come atti d'eroismo e di martirio per un avvenire migliore del genere umano. C'è egli da essere sicuri sul futuro destino di quest'uomo?³⁵

Verga ricorda come durante il servizio militare a Napoli insorga in 'Ntoni l'esigenza di nuovi consumi, con gran dispetto dei parenti e del nonno, seccato di dovergli inviare i soldi per la pizza; si può dire anzi che l'esperienza della grande città avvia nell'ingenuo paesano un processo di disadattamento entro cui si collocherà ben presto la dissipazione e il cedimento alla delinquenza. Ancora più triste una novella di *Per le vie, Semplice storia*: la vicenda di Femia, una serva del Bergamasco, e di Balestra, un soldato calabrese di leva a Milano, rientra nell'ambito delle novelle militari in cui «il piano della storia ufficiale» appare «polemicamente capovolto, dispogliato di consapevolezza e di eroicità, tragiardato con gli occhi esterrefatti e increduli dalla sponda dei poveri diavoli che si trovano costretti a misurarne in prima persona gli effetti, protagosti di una tragica farsa che non comprendono».³⁶

3. Impiego dell'esercito in tempo di guerra e in tempo di pace

Verga sembra accreditare – contro la fiducia comitiana nel tramonto dei conflitti internazionali – una concezione della guerra come strumento irrinunciabile di politica nazionale e come evento ineluttabile, da assimilare a un'epidemia o a una catastrofe naturale.

Questa è la visione del mondo che emerge dall'evocazione, in *Fantasticherie*, del microcosmo di Acì Trezza, paragonato a un forniciaio periodicamente sconvolto da «il tifo, il colera, la malannata, la burrasca», cui possiamo aggiungere la guerra, che si porta via quel giovane che «vi sembrava un David di rame», «morto da buon marinaio, sulla verga di trinchetto, fermo al sartiame, levando alto il berretto, e salutando un'ultima volta la bandiera col suo maschio e

selvaggio grido di isolano»:³⁷ evocazione esaltante, affidata a immagini compatibili con la retorica delle motivazioni di una medaglia al valore. Nel cap. IX dei *Malavoglia*, la stessa battaglia di Lissa nella relazione dei due marinai all'osteria di Acì Trezza si presenta come un deformato e aprospettico *ex voto*:

L'altro giovanotto poi raccontò pure in qual modo era saltata in aria la *Palestro*, – la quale ardeva come una catasta di legna, quando ci passò vicino, e le fiamme salivano alte sino alla penna di trinchetto. Tutti al loro posto però, quei ragazzi, nelle batterie o sul bastingaggio. Il nostro comandante domandò se avevano bisogno di nulla. – No, grazie tante, risposero. Poi passò a babordo e non si vide più.³⁸

In questa prospettiva, il tipo ideale di soldato non è il cittadino-operaio politicizzato, ma il contadino che affronta la guerra con la stessa determinazione con cui si sottopone alla quotidiana fatica nei campi. Emblematica, in *Camerati*, l'opposizione tra due reduci di Custoza, Gallorini, operaio alle ferrovie, e Malerba, che si sente rinfacciare dall'antico commilitone la mancanza di coscienza politica:

– Tu non ne sai nulla del come va il mondo! Tu, se fanno una dimostrazione, e gridano viva questo o morte a quell'altro, non sai cosa dire. Tu non capisci nulla di quel che ci vuole!
– E Malerba rispondeva sempre col capo di sì. – Adesso ci voleva l'acqua poi seminati. Quest'altro inverno ci voleva il tetto nuovo nella stalla.³⁹

In generale, peraltro, Verga si mostra pittor di battaglie fedele alla tecnica verista. Alla neutralità dell'occhio dell'osservatore non vengono in genere frapposti filtri ideologici:

Gli uomini si azzuffavano petto a petto, col sangue agli occhi.
– Savoia, Savoia!
Infine i Tedeschi ne ebbero abbastanza, e cominciarono a dare indietro passo passo. I cappotti grigi li inseguivano a stormi (*Camerati*).⁴⁰

Sull'altra sponda la campagna calma e silenziosa, coi casolari tranquilli

³⁵ P. VILLARI, «Rassegna settimanale», 24 novembre 1878.

³⁶ Così Gino Tellini, nel commento a *Novelle*, I, cit., p. 581, dove si afferma anche la distanza del Verga dalla protesta antimilitarista di Paolo Valera (*Alla conquista del pane*, 1882) e di Tarchetti (*Una nobile follia*, 1867).

³⁷ G. VERGA, *Le novelle*, I, cit., p. 167.

³⁸ G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 173.

³⁹ Ivi, I, p. 626.

⁴⁰ Ivi, p. 623.

affacciati al verde delle colline, e sulla linea scura che traversava il fiume, luccicante qua e là, una lunga fila di lancieri polverosi che sfilavano sul ponte (...e chi vive si dà pace).⁴¹

In *Carne venduta*, bozzetto per un fascicolo commemorativo del xxv della liberazione di Palermo, l'indicazione delle parti in lotta è affidata unicamente al colore delle divise:

Cacciatori scuri, fantaccini che facevano come un'ondata di sangue, in mezzo al polverone,⁴²

immagine messa a fuoco nella seconda redazione:

cacciatori neri, fantaccini di cui i calzoni rossi facevano come un'ondata di sangue, nella via bianca.⁴³

Ed ecco come viene descritta la reazione di alcuni contadini alle violenze dei soldati:

E il vecchio, la ragazza, la famiglia intera, briachi anch'essi di collera, di polvere, di sangue si trovarono nella lotta, fra le camicie rosse, e i pantaloni rossi, che s'uccidevano.⁴⁴

All'altezza di *Don Candeloro* il sarcasmo di un Verga amareggiato e deluso sembra non risparmiare la scena delle grandi battaglie risorgimentali (*Epopea spicciola*, già apparso col titolo ancora più polemico *Sul passaggio della gloria*):

I nostri avevano tirato dei cannoni sin lassù sulla collina, in mezzo alle vigne. Figuratevi il danno! A un tratto giunge uno a cavallo, tutto arrabbiato, che pareva volesse mangiarsi il mondo, anche lui, — uno di quelli che insegnano a farsi ammazzare agli altri — e si mette a gridare da lontano. Allora uomini, cannoni, muli, via a rompicollo dall'altra parte: povere vigne!⁴⁵

⁴¹ Ivi, II, p. 174.

⁴² G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 991.

⁴³ Id., *Novelle*, II, cit., p. 511.

⁴⁴ Id., *Tutte le novelle*, cit., p. 992.

⁴⁵ G. VERGA, *Novelle*, II, cit., p. 426.

4. Dal cittadino soldato al soldato cittadino

Consumatosi il dramma di Adua, Verga percepisce l'esercito come unica garanzia della compagine nazionale. Scrive infatti a Giuseppe Treves il 9 maggio 1898:

par d'esser tornati ai tempi del marzo del '96. E si che non c'è più l'odiato Crispi, e invece regna e governa la sinistra cavallottiana, con Zanardelli, Gran Lama, e Rudini, incosciente, e Visconti, ombra. Fortuna che regga ancora la sola cosa viva che abbia l'Italia: l'esercito, e i richiamati accorran, malgrado che i fratelli tentino di sobillarli, e impedire, anche con la forza, che accorran. Ma il giorno in cui una compagnia mettesse giù le armi e facesse causa comune coi rivoltosi — è inutile l'ipocrisia di chiamarli altrimenti — andrebbe in aria non solo la monarchia, ma anche l'Italia. Tanto hanno lavorato a distruggerla uomini e giornali di destra e di sinistra, coscienti o no; minando tutti gli alti ideali, mettendo al luogo della patria, del suo onore — non parliamo della sua gloria — di tutto ciò che forma l'unità e la coesione di un gran popolo, o l'interesse di un partito, ristretto nella forma repubblicana, o quello di un altro, che mira solo al 5 per cento.⁴⁶

Il bozzetto *L'Africano* è la storia di un reduce della sfortunata battaglia, sopravvissuto all'eccidio della batteria Masotto. La vicenda contrappone il valore e il desiderio di rivincita del contadino ai calcoli meschini del capoccia (che ironizza sulla scarsa fertilità del suolo abissino) e del proprietario (preoccupato dei costi delle guerre coloniali, e del conseguente aumento delle tasse). L'esercito viene percepito dallo stesso contadino come garanzia di quell'ordine sociale per cui alcuni (i galantuomini) portano il cappello, e altri (i salariati) la berretta.

I testi richiamati (e potremmo citare anche la lettera pubblicata nel giornale «La Sicilia» il 3 novembre 1907, durissima nei confronti delle proteste venute di regionalismo contro l'incriminazione del deputato siciliano Nunzio Nasi)⁴⁷ documentano l'avvenuta evoluzione dell'idea stessa di esercito. Nella tradizione sabauda impersonata da La Marmora, l'esercito era un'istituzione «separante e separata» rispetto alla società civile, mentre, soprattutto dopo il 1866, sulla

⁴⁶ Cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 188.

⁴⁷ G.P. MARCHE, *Verga e il rifiuto della storia*, cit., p. 46.

scorta dell'esperienza prussiana, si affermò, secondo l'impostazione tenacemente sostenuta da Cesare Ricotti Magnani, ministro della guerra dal 1870 al 1876, «il principio e l'applicazione dell'obbligo generale e personale al servizio militare di tutti i cittadini atti alle armi». ⁴⁸

È necessario sottolineare il fatto che solo apparente è la consonanza di questa dichiarazione con i principi della rivoluzione francese, secondo i quali il servizio militare è obbligatorio non perché il re lo può dichiarare tale, ma come conseguenza di una comunanza di diritti e di doveri che non riguarda più i diversi ceti, ma il singolo cittadino. Tutt'altra cosa, rispetto al concetto di nazione armata ispirata all'ideale democratico, era la militarizzazione delle masse secondo il modello prussiano, contro il quale, nella Verona unita al Regno d'Italia da appena un anno, polemizzava, rivolgendosi all'avvocato Luigi Arrigoni, un cittadino, preoccupato del fatto che «certi economisti» accarezzassero l'idea di «trasformare l'esercito permanente nella nazione armata». ⁴⁹ La polemica si appuntava certo contro la persistenza di quell'idea di organizzazione denominata appunto *La Nazione armata*, fondata da Garibaldi nel dicembre 1859 in funzione anticavouriana, che intendeva raccogliere le forze democratiche sotto la bandiera monarchica: è noto che la società venne sciolta per volontà di Vittorio Emanuele il 4 gennaio 1860, a causa delle pressioni dei moderati.

L'espressione Nazione armata, in questi anni, non corrispondeva quindi alle idee di Garibaldi e di Cattaneo, ma traduceva il concetto esposto dal generale prussiano Colmar von der Goltz nell'opera *Das Volk in Waffen*, ⁵⁰ l'idea cioè non del cittadino soldato, ma del soldato cittadino, sulla base della convinzione, come scriveva il Marselli, che «il nostro paese ha bisogno di militarizzarsi e disciplinarsi come il nostro esercito di coltivarci». ⁵¹ Da principio costitutivo dell'esercito repubblicano o comunque democratico, il concetto di Nazione armata finisce per identificarsi con l'esercito regio. La migrazione semantica

⁴⁸ P. DEL NEGRO, *Esercito, stato, società*, cit., p. 198.

⁴⁹ L.C., *Sull'esercito. Lettera all'Avv. Luigi Cav. Arrigoni Deputato al Parlamento Nazionale*, Verona, Vicentini e Franchini 1867, p. 6.

⁵⁰ C. VON DER GOLTZ, *La nazione armata. Libro sull'organizzazione degli eserciti e la condotta della guerra dei tempi nostri*, Roma, E. Voghera, 1898², p. v.

⁵¹ Cit. da P. DEL NEGRO, *Esercito, stato, società*, cit., p. 199.

appare consumata nel pensiero di un ex garibaldino come Giuseppe Guerzoni, che, scrivendo nel 1879, affermava che l'esercito italiano non era altro che «la stessa Nazione armata ordinata in un organismo più militare e più saldo». ⁵² Una tale definizione, proprio in quell'anno, trovava concreto riscontro nella nuova denominazione data all'esercito, chiamato ufficialmente Regio Esercito Italiano.

In questa prospettiva, l'esercito diventa scuola di moralità politica e garanzia di ordine sociale, come appare da un passo della novella *Un mazzolino di fiori*, compresa nella *Vita militare* di De Amicis:

– Povera gente! – disse mia madre al maggiore accennandogli i soldati.
– Essi non mancano mai; essi son sempre dappertutto. Non basta che ci difendano dai nemici, e spengano gl'incendi, e acquietino i tumulti, e proteggano le nostre vite e le nostre sostanze; essi proteggono ancora le nostre feste, assicurano le nostre gioie, essi che non hanno né gioie né feste, e patiscono tanto e fanno tanti sacrifici, senza raccoglierne mai un frutto, senza ottenerne mai un compenso; ma che compenso! un conforto, una parola, di riconoscenza, un grazie. La gente non li guarda nemmeno; noi siamo tutto per loro, e loro, per noi, nulla. ⁵³

All'esercito venivano quindi demandati compiti diversi da quello della difesa armata: si ricordi, per l'assistenza in caso di epidemie, l'elogio contenuto in una celebre relazione di De Amicis (*L'esercito italiano durante il colera del 1867*). L'abnegazione di tanti semplici militari di leva meritò la gratitudine delle popolazioni soccorse, e in particolare della Sicilia, e contribuì d'altra parte a rendere evidente e condivisa la necessità della disciplina militare:

L'esercito si avvantaggiò nella disciplina, ed è facile comprenderne il come. Anche per quei soldati cui la disciplina riusciva più dura, o perché di natura indocile e caparbia, o perché digiuni affatto di ogni idea di patria e di nazionalità e inetti a rendersi ragione, nonché della necessità del rigore militare, neanche di quella dell'esercito, anche per questi soldati, in mezzo alle sventure del colera, la disciplina si spogliò di quel che aveva prima di odioso e d'insopportabile, e assunse un nuovo aspetto. [...] Intesa la disciplina per quel che è, e per quel che dev'essere, intesi

⁵² G. GUERZONI, *L'esercito in Italia*, Padova, Sacchetti 1879, p. 33.

⁵³ E. DE AMICIS, *La vita militare*, Milano, Treves 1906, p. 111. La prima edizione dell'opera, destinata a largo successo, fu pubblicata sempre dal Treves nel 1868.

ciò i principi da cui move e su cui si basa, e i fini a cui tende e gli effetti che ottiene, anche l'intelletto del più umile soldato abbraccia tutto intero questo grande edificio dell'esercito, comprende il disegno mirabile e l'armonia delle forze ond'egli è retto, sente che ne sono le fondamenta i più dolci affetti della famiglia e le più sacre leggi della religione, e a misura che ne contempla la sommità, la vede illuminarsi e levarsi in alto fin dove non giungono le declamazioni dei filosofi e le querele dei volghi. Questo effetto si ebbe nei soldati; in questo modo si rafforzò la disciplina.

E il paese?

La più splendida prova dell'effetto prodotto sul paese dalla stupenda condotta dell'esercito l'ha data il popolo siciliano sulla fine del sessantasette e l'ha ripetuta testé, la prova più cara ch'ei potesse dare all'esercito e all'Italia, — il mirabile risultato della leva. — Oh! quel popolo pieno di ferezza, di ardimento e di fuoco non può dare che dei bravi soldati!⁵⁴

E potremmo aggiungere il caso (in *Tigre reale*) di Carlo, il cugino di Erminia, che come ufficiale di marina

ha ricevuto l'ordine di partire fra tre giorni, per andare a raggiungere a Genova il suo bastimento che salpa per la Repubblica Argentina, pel Paraguay, che so io, insomma per l'America, un brutto paese dove s'ammazzano fra loro come cani arrabbiati, e quasi non bastasse quel castigo di Dio, i poveri cristiani muoiono di febbre gialla al pari delle mosche.⁵⁵

Non va peraltro taciuto che l'esercito affiancava spesso le forze di polizia nel mantenimento dell'ordine pubblico e nel contenimento delle rivolte operaie e contadine. Al nord la repressione delle rivolte contro la tassa sul macinato, iniziate nel 1869, causò la morte di 250 persone;⁵⁶ assidua fu la lotta contro il diritto di coalizione dei lavoratori, che comprendeva anche lo sciopero (solo con la legge del 21 marzo 1884 fu ammesso il diritto di associazione e con questo anche quello di sciopero). Tuttavia l'intervento dell'esercito nei conflitti di lavoro continuò nel periodo successivo, anche in relazione a manifestazioni o pericoli di violenze. Il finale di *Dal tuo al mio* è in questo senso esemplare. La minaccia degli operai di bruciare la zolfara pro-

⁵⁴ *Ivi*, p. 241.

⁵⁵ G. VERGA, *Tigre reale II*, cit., p. 122.

⁵⁶ G. ROCHAT, *Le forze armate della nuova Italia*, cit., p. 730.

voca un parapiglia che potrebbe sfociare in aperte violenze. L'intervento dell'esercito ristabilisce la calma e l'ordine sociale:

In quella vera stretta d'ansia e di confusione, quando Sidoro, come un angelo dal cielo annunziò di lassù: «La forza! Ecco i soldati!» padre e figli si strinsero nelle braccia gli uni degli altri, don Mondo, tornando da morte a vita, balbettando:
— Figli! figli miei! —⁵⁷

Dopo quest'ultima prova letteraria, il Verga affiderà l'espressione del suo pensiero politico e sociale a dichiarazioni pubbliche, destinate a giornali o a pubblicazioni d'occasione.

La Grande Guerra non fu valutata nella complessità delle sue implicazioni. In un articolo pubblicato sulla «Voce» nel 1915, Gaetano Salvemini stese l'elenco dei morti delle battaglie del Risorgimento («dei Mille, ne morirono in tutta l'impresa, fra Calatafimi e il Volturmo, 68»; Custoza e Lissa, 736 e 720 morti, ecc.) e, dopo aver scritto che tutte le guerre d'indipendenza, dal 1848 al 1870, registrarono in tutto 6.262 morti e 19.981 feriti, così conclude:

L'intero Risorgimento italiano è costato ai nostri padri una miseria: quel che costa oggi una battaglia di mediocre importanza. Il Risorgimento italiano è stato un terno al lotto, guadagnato con molta fortuna. La sua prima vera, grande prova, la nazionalità italiana la sta dando nella guerra attuale. Qui incomincia la nuova storia.⁵⁸

Quella che Thomas Mann nelle ultime battute della *Montagna in-*

⁵⁷ G. VERGA, *Dal tuo al mio*, cit., p. 98.

⁵⁸ G. SALVEMINI, *Le guerre del Risorgimento*, in G. PREZZOLINI, *Tutta la guerra*, Firenze, Bemporad 1918, pp. 369-70. È probabile che i dati riportati da Salvemini siano inferiori rispetto alle perdite effettivamente lamentate: per quanto riguarda San Martino, ad esempio, Salvemini parla di 761 morti e 3661 feriti, mentre secondo P. PIERI, *Storia militare del Risorgimento. Guerre e insurrezioni*, Torino, Einaudi 1962, p. 619, i piemontesi (ben superiori furono le perdite francesi) ebbero «869 morti, 3982 feriti e 774 dispersi o prigionieri». La prospettiva di Salvemini è ripresa da A. ASOR ROSA, *L'epopea tragica di un popolo non guerriero*, in *Storia d'Italia, Annali 18, Guerra e pace*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi 2000, p. 845, dove si ricorda che il cippo eretto a Calatafimi per la battaglia del 15 maggio 1860 elenca 35 caduti.

cantata (1924) chiama «sagra mondiale della morte», «Weltfest des Todes»,⁵⁹ è invece percepita da Verga (e non da lui solo) come ultimo, glorioso quadro del processo risorgimentale. Ma l'eccezionalità dell'evento, a differenza di quanto si verificò nel caso di Federico De Roberto (*La paura*),⁶⁰ non ebbe alcun riflesso nell'opera dello scrittore catanese, fedele fino alla morte all'ideale della patria in armi abbracciato alla scuola di Antonino Abate. Proprio De Roberto ricorda che negli ultimi giorni di vita, manifestando «il suo sdegno contro tutti i responsabili dell'avvilimento della nazione dopo la prova terribile gloriosamente superata», richiamava alla memoria i versi dei *Sepolcri* relativi alla battaglia di Maratona:

– Foscolo, sì... E ad un tratto, dalle latebre della memoria non più sicura, già involta nelle tenebre della sclerosi, dalle labbra che non avevano più recitato versi dopo i remotissimi anni della scuola, sgorgarono limpidi, come letti, come dettati dall'estro, con voce forte, e con larghi gesti, questi dei *Sepolcri*.⁶¹

Eppure, in una siffatta visione del mondo trova spazio una particolare sensibilità per il dolore provocato dalle guerre, «bella matribus detestata»: ma il Verga dei *Malaroglia* va al di là dell'astrattezza un po' algida del motto oraziano, nel momento in cui nella persona di Maruzza la Longa orbata del figlio perito nella battaglia di Lissa propone l'ipostasi dell'Addolorata:

La Longa la portarono a casa su di un carro, e fu malata per alcuni giorni. D'allora in poi fu presa di una gran devozione per l'Addolorata che c'è sull'altare della chiesetta, e le pareva che quel corpo lungo e disteso sulle ginocchia della madre, colle costole nere e i ginocchi rossi di sangue, fosse il ritratto del suo Luca, e si sentiva fitte nel cuore tutte quelle spade d'argento che ci aveva la Madonna.⁶²

⁵⁹ TH. MANN, *Der Zauberberg*, Berlin, S. Fischer Verlag 1991, p. 981; *La montagna magica*, a cura e con introduzione di L. Crescenzi e un saggio di M. Neumann, Traduzione di R. Colorni, Milano, Mondadori 2010, p. 1069.

⁶⁰ F. DE ROBERTO, *La paura*, in *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, a cura di A. Borlenghi, Milano-Napoli, Ricciardi 1966, pp. 70-95. La novella fu pubblicata per la prima volta in «La fiera letteraria», 31 luglio 1927.

⁶¹ F. DE ROBERTO, *Le ultime ore di Giovanni Verga*, in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, pp. 250-51.

⁶² G. VERGA, *I Malaroglia*, cit., pp. 176-77.

È questa una di quelle «dunghe lasse umilmente epiche dei *Malaroglia* marini»⁶³ di fronte alle quali anche un critico che abbia lunga familiarità con l'opera verghiana sperimenta l'insufficienza di ogni analisi storica e stilistica, e, in definitiva, l'inafferrabilità della cifra poetica dello scrittore catanese.

⁶³ R. BACCHELLI, *Giovanni Verga: la canzone, il romanzo, la tragedia*, in G. VERGA, *I grandi romanzi*, Testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 1972, p. XIX.

LAURA MOLINO
Università di Catania

IL PARLATO POSTRISORGIMENTALE
NE *I VECCHI E I GIOVANI*

La prosa narrativa pirandelliana rappresenta di per sé un esempio cospicuo dell'italiano postmanzoniano e costituisce in generale un punto di svolta nella storia della letteratura postmanzoniana.

La graduale eliminazione delle scorie del passato in funzione delle nuove esigenze della comunicazione letteraria e quindi del romanzo moderno viene portata a compimento nei primi decenni del Novecento. In tal senso la "prosa moderna" di Pirandello conquistava la posizione forse più avanzata nella ricerca di una lingua media maggiormente accessibile e prossima al parlato delle classi colte della società postrisorgimentale.

Una soluzione equilibrata che l'autore metterà in atto fin dalle prime opere narrative, nelle quali sperimenta con risultati già sicuri, secondo le parole dell'Altieri Biagi «la formazione di una lingua unitaria che fosse strumento valido di comunicazione orale fra cittadini di diverse regioni».¹

Per tali ragioni *I vecchi e i giovani* può assurgere a possibile "testo-soglia" rappresentativo del passaggio epocale dell'italiano contemporaneo, ancora in bilico tra lingua della comunicazione letteraria e lingua della comunicazione sociale. Da una parte, infatti, si rintracciano all'interno del romanzo scorie della tradizione letteraria, ma dall'altra affiorano importanti elementi di innovazione linguistica e stilistica. Ciò potrebbe all'apparenza sembrare incongruo rispetto alla presa di posizione ascoliana che l'autore assunse nei confronti della "questione della lingua". Se è vero che la lingua pirandelliana è una lingua altamente «problematizzata»,² è anche vero che nel ten-

¹ M.L. ALTIERI BIAGI, *Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica*, in *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli 1980.

² P.V. MENGALDO, *Il Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, Il Mulino 1994, p. 141.

tativo di un recupero dialettale non stilizzato il linguaggio di Pirandello esprime appieno la sua rappresentatività nell'ambito di una ricerca dell'oralità media da simulare nella pagina scritta.

I vecchi e i giovani in particolare può dunque rappresentare un importante documento delle istanze di narrativa poststrisorgimentali, innanzitutto sul piano sociopolitico, Pirandello stesso lo definì come il romanzo della Sicilia amarissimo e "popoloso" (perché corale, vissuto e interpretato dalla sua gente di Girgenti); ma più in generale il romanzo condensa ed esprime il dramma della generazione poststrisorgimentale. Scritto poco dopo lo scandalo della Banca Romana (1893) e la problematica vicenda dei Fasci siciliani, *I vecchi e i giovani* si sviluppa intorno ad alcuni episodi tratti dalla biografia dell'autore stesso: l'epilogo dei Fasci siciliani che sfociarono nella repressione e nel sangue, la crisi delle zolfare, la malattia mentale della moglie, l'impatto con la vita e la mondanità romane.

Perché già da lunghi anni covava il fuoco in Sicilia, da che essa cioè, nel mare, si era veduta come una pietra a cui lo stivale d'Italia allungava un calcio in premio di quanto aveva fatto per la così detta unità e indipendenza della patria. Perché dire che solo da un anno si parlava di socialismo in Sicilia? Non vi era già, diciott'anni addietro, una sezione dell'Internazionale? E da allora non vi si eran sempre pubblicati giornali del partito; e circoli, gruppi, nuclei non si erano formati qua e là, sicché appena sorta la prima idea dei Fasci, era stato un subito accorrere e un subito riaggregarsi di antichi compagni di fede? Non era vero dunque che la rapidissima formazione dei Fasci era dovuta solo all'assidua e vigorosa propaganda dei giovani: il terreno era già da lunga mano preparato; mancava l'unione, un indirizzo; e ai giovani era bastato soltanto dare una voce e indicar la via, la stessa via che da anni batteva il proletariato di altri paesi. I contadini e gli operai di Sicilia erano accorsi ai giovani con le braccia tese, gridando: – Voi, voi siete i veri amici! – e si erano mossi a seguirli con la gioia nel cuore, e con la piena coscienza di ciò che si disponevano a fare.³

Diceva con sorridente commozione che là dove prima era spuntata l'alba dell'unità della patria, era fatale spuntasse ora quella più rossa e più fulgida della rivendicazione degli oppressi.⁴

³ L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori 1973 («I Meridiani»), vol. II, p. 337.

⁴ Ivi, p. 330.

Mentre la valenza sociopolitica del romanzo è stata adeguatamente messa in rilievo dalla critica, a tutt'oggi non è stata adeguatamente sottolineata la sua portata socio-stilistica di testo rappresentativo della realtà linguistica italiana nei decenni immediatamente postunitari.

Ovviamente in questa sede si potranno prospettare solo alcuni cenni esemplificativi della complessa problematica inerente alla funzione di *I vecchi e i giovani* come testo esemplificativo del parlato poststrisorgimentale, sia sotto l'aspetto più consueto della simulazione letteraria, sia sotto l'aspetto più sotteso della rappresentazione documentaria, come già ipotizzato da Franco Lo Piparo (1981) per *I Malaroglia*.

La griglia d'analisi qui di seguito riportata punta a descrivere e storicizzare la lingua de *I vecchi e i giovani* in prospettiva diacronica e sincronica,⁵ incorporando da una parte i tratti dell'italiano postmanzoniano di Serianni (1989) e dell'altra quelli dell'italiano dell'uso medio di Francesco Sabatini (1985). Si dovrebbe così misurare l'avanzamento del parlato poststrisorgimentale verso le tendenze dell'italiano parlato contemporaneo descritto da Berretta (1994) e Dardano (1994).

Si è inteso sottolineare la presenza significativa di un dato fenomeno ponendo accanto ad esso il simbolo +; di contro, l'esigua presenza di un tratto è rappresentata dal simbolo -. Ancora, il riscontro oscillante di alcuni tratti è stato espresso attraverso il simbolo ≈, mentre la verificata assenza di un fenomeno è stata espressa mediante il simbolo *. Come si evince dalla dinamica di presenze o assenze dei tratti nella griglia, già ne *I vecchi e i giovani* Pirandello si approssima alle tendenze dell'italiano contemporaneo, assumendo una posizione comunque più equilibrata rispetto a quella del Manzoni. L'autore infatti assume i tratti panitaliani escludendo quelli spiccatamente fiorentini come: *gli è/la è* o l'assibilazione del nesso *a-zi*.

Ai fini della valutazione della simulazione letteraria del parlato nel romanzo, sarà utile rapportare i risultati sopra esposti all'evoluzione della ricerca stilistica dell'autore, a partire appunto dagli esordi, testimoniati da *I vecchi e i giovani*, in cui il dominante registro manzoniano è controbalanciato da un impiego del sostrato dialettale quale componente di arricchimento. Nello stile pirandelliano in generale inte-

⁵ Uno studio organico in tal senso è già stato avviato da chi scrive.

TRATTI MANZONIANI	
APOCOPILIO FLUSIONI	+
IPROSTETICA	+
MONOTONICO O	≈
GIOVANI per giovane	+
LACRIMA/lagrima	*
CONCLUDERE/concludere	*
-Z/-ci-	+
LUULETTOROVVS egli/ella/essa	≈
GLVVS le/loro	-
GLE/LE	*
PRONOME	+
NESSUNO vs nullo	
COSA vs che cosa	-
IMPERFETTO ANALOGICO IS -O vs imp. etimologico in -a	-
CONGIUNTIVO SIANO vs siano	+
FORME RADICALI DEL PRESENTE (VILDO/DI VO vs veggio/debbo-deggio)	+
USCIRE vs uscire	+
RUSCIRE vs riescire	
IPOTASSI	+
	(nella narrazione)
PARATASSI	+
	(nel dialogo)
SINTESSI MARCIA	-
CHE POLIVALENTE	-
AULICISMI	+
TECNICISMI	
SLITTORIALI	+
"DOMESTICI"	+
FORESTIERISMI	-
COLLOQUIALISMI	+
TOSCANISMI	+
TOSCO-REGIONALISMI	+
REGIONALISMI	≈
FRASEOLOGIA LETTERARIA	+
FRASEOLOGIA TOSCANA	+
FRASEOLOGIA REGIONALE	≈

ragiscono notoriamente varie dimensioni: la sintassi improntata all'oralità, un sistema lessicale diviso tra matrice regionale, aulicismi, cultismi, burocratismi e termini della colloquialità medio-alta. Ne risulta una soluzione eclettica, innovativa, fin dai primi scritti. La lingua di Pirandello racchiude in sé una stratificazione stilistica e testuale non indifferente, inglobando all'interno di una stessa opera una varietà di registri e forme che si intrecciano fino a confondersi. La sua particolare scrittura si esprime attraverso un mosaico lessicale che affresca, pennellata dopo pennellata, una tela variopinta e non mai monotona, accentuando la dicotomia esistente tra scritto e parlato alla ricerca dalla "frase moderna" e in ciò, come ha notato Tesi, persino la scrittura giornalistica rappresenta una componente riequilibratrice di alleggerimento, pur restando un ingrediente di scrittura alta.⁶

Leggendo *I vecchi e i giovani* si ha quasi la sensazione di trovarsi di fronte a tre autori distinti e paradossalmente identici rispetto alla ricerca di un parlato riprodotto nella scrittura letteraria, narrativa o teatrale che fosse: un poeta, un romanziere e un drammaturgo. Pirandello è, insieme, tutti questi autori. Il riflesso dell'uno non oscura ma anzi rinvigorisce gli altri, donando preziose sfumature stilistiche e dando luogo a varie tipologie di parlato.

Fin dalle prime pagine del romanzo le descrizioni dei luoghi di Girgenti appaiono come dipinte attraverso una studiata mescolanza di termini letterari ed altri di matrice locale, senza che tuttavia da una parte venga esasperata quella valenza di "macchia espressionistica" quale meccanismo di mimesi con i luoghi del racconto e dall'altra venga meno una sorta di distacco dell'autore nei confronti dei temi affrontati. Scorriamo alcuni passaggi esemplificativi della coesistenza di varie soluzioni stilistiche, oscillanti tra lo scritto-scritto e il parlato-scritto. Si osservi la descrizione in termini aulicizzanti di una Girgenti ormai in decadenza:

Pioggia e vento parevano un'ostinata crudeltà del cielo sopra la desolazione di quelle piagge estreme della Sicilia, su le quali Girgenti, nei resti miserevoli della sua antichissima vita raccolti lassù, si levava silenziosa e attonita superstita nel vuoto di un tempo senza vicende, nell'abbandono di una misera senza riparo.⁷

⁶ R. TESI, *Storia dell'Italiano. La lingua moderna e contemporanea*, Bologna, Zanichelli 2005.

⁷ L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., p. 5.

Parimenti la mescolanza tra narrazione e dialogo – che quasi vengono a confondersi – può essere rappresentata da una sorta di monologo del narratore:

Veramente, dichiararsi campiere soltanto, scottava un po' al povero Sciaralla, che "nasceva bene" e aveva la patente di maestro elementare e di ginnastica. Tuttavia, a colorar così la cosa s'era piegato talvolta a malincuore, per non essere qualificato peggio. Campiere, sì. Campiere capo. – Caporale. – Capo! capo! Che c'entra caporale? Ammettete allora che sia milizia?

Di chi? come? e perché vestita a quel modo? Sciaralla si restringeva nelle spalle, socchiudeva gli occhi: – Un'uniforme come un'altra. Capriccio di sua Eccellenza, che volete farci? Con alcuni più creduli, tal'altra, si lasciava andare a confidenze misteriose: che il principe cioè, mal visto per le sue idee dal governo italiano, il quale – figurarsi! – avrebbe alzato il fianco a saperlo morto assassinato o derubato senza pietà, avesse davvero bisogno nella solitudine della campagna di quella scorta di cui egli, Sciaralla, indegnamente era capo.⁸

Per dimostrare concretamente la tendenza al parlato della prosa pirandelliana de *I vecchi e i giovani* è opportuno soffermarsi su alcuni esempi di stampo morfosintattico, in quanto maggiormente rappresentativi del fenomeno.

Una forte tendenza alla colloquialità, ad esempio, viene attuata attraverso il largo impiego del *che* di matrice meridionale, contro un'esigua presenza del *cosa* di stampo manzoniano:

Non so di *che* si tratti I, III, 69, 9.

A sottolineare lo stile colloquiale concorre anche l'uso dell'articolo con il cognome, costantemente riscontrabile all'interno del romanzo, come nel caso di:

//Crispi III, 69, 28

e rapportabile alla ricerca di connotazioni affettive.⁹

⁸ Ivi, pp. 7-8.

⁹ Il Serianni (2007), infatti, per ciò che concerne i cognomi di personalità illustri, afferma «l'articolo può contrassegnare una diversa carica affettiva: è possibile menzionare con l'articolo quei personaggi, amati, odiati o trascurati, ma che ci sono comunque familiari».

È significativo dunque che Pirandello abbia usato l'articolo per citare lo statista non nel discorso dei personaggi, ma in quello autoriale. Il narratore infatti esplicitando il pensiero di Guido Verònica, ne rappresenta la delusione per gli ideali politici ormai infranti e connota l'appropriazione confidenziale dello statista da parte del borghese:

Dimostrava chiaramente il Verònica con quelle secche risposte che voleva restar chiuso in sé, per non darsi importanza con ciò che – volendo – avrebbe potuto dire. Difatti il suo compito, adesso, era questo: mostrarsi seccato, anzi stanco e sfiduciato. Per sua disgrazia, egli – e tutti lo sapevano – aveva un ideale: la Patria, rappresentata, anzi incarnata tutta quanta nella persona di un vecchio statista, il Crispi, battuto alcuni anni addietro in una tumultuosa seduta parlamentare, dopo una lotta piccina e sleale. Per questo vecchio glorioso s'era cimentato in tanti e tanti duelli, riportandone quasi sempre la peggio; aveva respinto su i giornali con inaudita violenza di linguaggio le ingiurie degli oppositori. Ma ormai, caduto quel Vecchio, anche la patria per lui era caduta: trionfava la marmaglia; non era noja, la sua; era propriamente schifo di vivere.¹⁰

Per ciò che concerne la presenza nei *Vecchi e i giovani* dell'italiano postmanzoniano in particolare, appare significativa l'opzione per il presente storico, in posizione analoga rispetto a *I Promessi Sposi*.¹¹

Questo è inserito, in un quadro di imperfetti e passati remoti, nel momento di massima tensione narrativa, a sottolineare maggiormente la drammaticità dell'evento descritto. Un pregnante esempio è dato all'interno del romanzo dal racconto che Mauro Mortara fa della propria vita, nel momento più drammatico che preannuncia la morte dell'amico Stefano Auriti:

Poi sentii che Garibaldi era sbarcato a Marsala, volai subito in Sicilia.

¹⁰ L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., p. 69.

¹¹ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi 1971, cap. XXX, par. 34: «Sopra tutto si cercava d'aver informazione, e si teneva il conto de' reggimenti che passavan di mano in mano il ponte di Lecco, perché quelli si potevano considerar come andati, e fuori veramente del paese. *Passano* i cavalli di Wallenstein, *passano* i fanti di Merode, *passano* i cavalli di Anhalt, *passano* i fanti di Brandeburgo, e poi i cavalli di Montecuccoli, e poi quelli di Ferrari; *passa* Altringer, *passa* Furstenberg, *passa* Colloredo; *passano* i Croati, *passa* Torquato Conti, *passano* altri e altri; quando piacque al cielo, *passò* anche Galasso, che fu l'ultimo».

Sbarco a Messina, *raggiungo* i volontari a Milazzo. Don Stefano Auriti mi morì tra le braccia.¹²

Ancora a favore del fiorentinismo manzoniano depono l'uso impersonale del verbo *essere* al singolare riferito a soggetto plurale, secondo matrice colloquiale toscana:

non *c'è* soldati V, 126, 2; ma quanti ingegneri *c'è* V, 130, 13/14; *sarà* nove o dieci anni VIII, 233, 25.

L'esempio è rappresentativo delle modalità di acquisizione del toscanismo manzoniano da parte di Pirandello che ne assume sì i tratti colloquiali ma non troppo accentuati idiomatically.

Un altro tratto indicativo ai fini della simulazione del parlato è dato dalla presenza del *che* polivalente:

lì *che* nessuno lo sentiva II, 43, 11.

Passando al piano stilistico, un'importante inclinazione alla lingua parlata si coglie nelle numerose ripetizioni presenti, proprie del linguaggio colloquiale:

vera vera I, 11, 17/18; serio serio I, 22, 22; parlava, parlava [...] pensava, pensava II, 49, 6/7; proprio proprio III, 68, 8; bacato, bacato, bacato III, 76, 21; già, già, già III, 77, 16; guerra, guerra IV, 96, 23.

Simmetrica la funzione affettivo-intensiva della ridondanza pronominale, caratteristica della lingua parlata e largamente adoperata anche nel linguaggio teatrale, che accentua la matrice colloquiale:

spesso se n'adontava con se stessa V, 132, 8; uno che s'era fissato anche lui, nei suoi affetti VI, 199, 14; non trovar più se stesso in sé VIII, 261, 17/18.

Su un registro più aulico si colloca la massiccia presenza di ditologie e terne:

guaj e rischi I, 15, 18; rispetto e venerazione I, 16, 10; aria e tono I, 18,

13; groppi e nodi I, 21, 2; contadini e solfaraj I, 28, 16; la spuma e la rena I, 29, 6; lo strepito e i fischi I, 29, 26; fondachi e taverne I, 31, 1; ispide, carnute e stravolte I, 5, 25/26; macilenti, ingialliti, febbricitanti I, 12, 27; chiari, verdastri, impudenti I, 17, 33; addossate, fitte, oppresse I, 29, 18/19; giovane, bella e vivacissima II, 45, 8/9; II, 45, 12/13; timido, puro e ardentissimo II, 45, 34; pieni, cupi e profondi II, 55, 10; dolce, lieve e malinconica II, 58, 26; lucida, precisa e complicata II, 59, 9; astuta, sottile e tenace III, 68, 1.

Presenti, anche se in forma ridotta, addirittura le quaterne:

e usurpazioni e truffe e concussioni e favori III, 85, 31/32; le cure e l'affetto e le carezze e i doni V, 132, 4; e sensali e affaristi e avvocati e galoppini VI, 162, 11/12; madri e mogli e figlie e sorelle VI, 162, 25/26; il tratto, i gesti, la voce, il riso VII, 227, 12/13; vento, lampi, tuoni e acqua VIII, 233, 33/34; oppresso, vessato, abbandonato e vilipeso III, 88, 11/12; timidi, impacciati, smarriti, ossequiosi VIII, 245, 34/35; inveterata, nascosta, compressa, inconsolabile VIII, 258, 11/12.

Tali tratti, propri del linguaggio letterario e oratorio, tradiscono una tendenza di stampo dannunziano, manifestandosi quali elementi di contrasto con gli elementi del parlato nei quali la dialettalità benché velata è costante. Pirandello infatti adottò tratti del parlato toscano solo laddove fossero rinforzati dal toscano letterario tradizionale, sicché in questo sembra più lambruschiniano e tommaseiano che manzoniano.

È un po' quello che Verga farà col tratto diatopico, in quanto lessico e fraseologia dialettali sono ammessi con più disinvoltura se coincidono con il toscano (toscoregionalismi).

Per quanto riguarda la sintassi del periodo, nella narrazione dei *Vecchi e i giovani* predomina in maniera significativa l'ipotassi, specie di 4° grado, e la presenza di subordinate relative seguite da preposizioni finali o dichiarative. Ricontriamo, dunque, un'incidenza significativa di periodi ampi, ricchi di subordinate, propria del linguaggio scritto di carattere letterario. Nei dialoghi invece si riscontra un'incalzante paratassi. Anche in questo livello di lingua, dunque, la lingua dei *Vecchi e i giovani* si conferma in equilibrio tra scritto della tradizione letteraria e parlato della prosa narrativa moderna.

Sul fronte lessicale, lo strato letterario rappresenta la varietà stilistica di più ampia incidenza nel romanzo:

¹² L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., p. 151.

piagge I, 5, 20; mirare I, 6, 35; onde I, 7, 2; soleva I, 7, 13; serbare I, 8, 21/22; cagionare I, 9, 8; lubrico I, 17, 14; sclamò I, 19, cangiava I, 7, 9; cangiando I, 18, 12/13; III, 72, 6.

Presenti anche molte locuzioni letterarie:

come qualmente I, 6, 28; componendo il volto I, 9, 1; a piè I, 14, 36; I, 29, 31; se ne pascolava I, 36, 37; ciò non per tanto I, 41, 10; alla bisogna II, 51, 30.

Oltre a ciò, i cultismi fraseologici denotano il ricorso, da parte dell'autore, a «un codice “alto” [...] adeguatamente corsivato».¹³ Si annoverano citazioni di personaggi quali Petrarca e addirittura di Cesare e Polibio:

cosa bella mortal passa e non dura! (Petrarca) II, 55, 1; muor giovine colui che al cielo è caro (Menandro) II, 55, 17/18; la parte alta [...] sovrastata la città [...] in corrispondenza agli orienti estivi IV, 100, 9/11 (Polibio); tu quoque? (Cesare) III, 69, 7; bene eveniat! (Petronio) IV, 119, 11; conditio sine qua non II, 43, 16/17; relata refero IV, 96, 35/36; ad audiendum verbum VI, 176, 26/27; alauda est laeta VIII, 232, 6; et in cauda venenum VIII, 237, 27.

Da sottolineare una citazione in lingua greca di Polibio:

χατ' αὐτάς τὰς δερινὰς ἀνατολάς IV, 99, 28/29.

A controbilanciare la propensione ai cultismi interviene il cospicuo impiego, di matrice familiare, di suffissi alterativi in senso affettivo o spregiativo:

uccelletto I, 6, 6; drappelletto I, 9, 36; groppone I, 20, 6; bambolone I, 21, 2/3; vecchierello I, 11, 22; fiumicello I, 12, 19; libraccio I, 13, 33; ombrellaccio I, 19, 35/36; cappelluccio I, 17, 29/30; casermuccia I, 13, 24; insultino I, 18, 10; visino I, 21, 14.

Si riscontra anche l'impiego del doppio suffisso alterativo:

disperatonaccio I, 22, 9/10; giacchettina I, 20, 5; tavolinetto III, 67, 29.

Come nei precedenti livelli di lingua, la componente dialettale e regionale risulta moderata, con una presenza significativa di meridionalismi:

sfangare I, 6, 16; mannaggia I, 7, 12; sconfidenza I, 12, 4/5; malamente III, 80, 13; comari III, 80, 21.¹⁴

Né mancano i sicilianismi:

avvilenza I, 10, 9; fiamara I, 23, 31; carusi V, 125, 25; trosce I, 12, 21; cristiano I, 36, 14; arrangolato II, 62, 26; menare III, 71, 22; campiere I, 7, 34; zolfifera II, 59, 7.

Si riscontrano altresì siculo-toscanismi, come:

paracqua I, 21, 13

«di area tosc.» secondo il *DELI*¹⁵ e connotato come «sicil.» dal *GDLI*. Rappresentativi i costrutti di matrice regionale, siciliana o siculotoscana:

tant'anni I, 14, 14; mill'anni VI, 190, 36; mal'ombra I, 33, 11.

La prevalenza della diamesia sulla diatopia è assicurata dalla cospicua presenza di toscanismi:¹⁶

pensò che il fratello stava attento anche alle minime formalità (*minchionerie*, le chiamava lui) I, 40, 34; – M'è scappata qualche altra *minchioneria?* – domandò II, 57, 6; le mani paonazze, *gronchie* dal freddo I, 6, 19; c'era una chiacchiera in paese, la quale di giorno in giorno si veniva sempre più *raffermando* I, 10, 18/19; la nera nuvolaglia *sbrendolata* e *raminga* I, 13, 5; un ghigno *rassegato* sulle labbra I, 23, 8; la cruda luce dell'alba che, nonostante la cupezza di quelle nuvole, si rifletteva su la *motriglia* I, 23, 31/33; Sara Alàimo, la *casiera* (cameriera, no!) di Valsania I, 34,

¹⁴ Per i riscontri lessicografici si rimanda al *GDLI*.

¹⁵ M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli 1979-1985.

¹⁶ Per i riscontri lessicografici si rinvia al *GDLI*.

¹³ S.C. SGROI, *Per la lingua di Pirandello e Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1990, p. 61.

22; ordinò ai servi e ai camerieri, smontando dalla vettura e agitando la *mazzettina* II, 48, 18/20; divide la villa in *quartieri* uguali II, 50, 36.

Da segnalare l'uso di un aggettivo metaforico di chiara matrice idiomatica toscana per connotare:

il vecchio cappellaccio stinto e *roccioso* (I, 17, 30)

cioè “incrostato di sudiciume”.

Ancora da annoverare come tratto tipico toscano, l'uso di *o* come «interrogativo pleonastico»:

O perché non badavan piuttosto codesti indignati al signor sindaco I, 9, 22.

Rilevante, inoltre, l'uso del sistema trimembre degli aggettivi dimostrativi (*questo*, *codesto*, *quello*) di stampo toscano e letterario, preferito al bimembre (*questo/ quello*).

Riscontrabili anche alcuni lessemi di stampo settentrionale, come il piemontesismo:

un *toffo* di terra arrivò a questo punto alle spalle di capitano Sciaralla I, 16, 15/16;

o i più diffusi:

seguitò a declamare da lassù con ampii e *stracchi* gesti I, 17, 1/2; uno *sbaccaneggiar* di liti I, 29, 25.

Da evidenziare la locuzione:

lo tolse con sé II, 61, 33.¹⁷

Presenti, anche se in misura esigua, alcuni stranicrismi generati univocamente dal contesto, come gli arabismi:

Kerkent VI, 163, 17; *Bab-er-rijab* VI, 169, 1;

¹⁷ Anche per i settentrionalismi si rinvia al *GDLL*.

o motivati da una ricerca insistita della colloquialità, come nel caso di un anglicismo che si presta a una retrodatazione:

baibai, *baibai*, dice l'Inglese I, 30, 22; *bai bai* VI, 172, 22.

Il saluto confidenziale, riscritto nelle due forme univerbata / non univerbata, attesta infatti l'impiego della locuzione inglese in un periodo precedente rispetto a quello indicato come prima attestazione in lingua italiana, ovvero l'anno 1935. È significativo inoltre, ai fini della riproduzione realistica del parlato, che la forma italianizzata adottata da Pirandello non figuri in nessun altro autore.¹⁸

Si riscontra, ancora, la presenza di voci di linguaggi speciali. Ritroviamo termini di gergo marinaresco:

i marinai delle *spigonare* I, 20, 29;

agrario:

il *solame*, cioè quel po' di grano misto alla paglia e alla polvere I, 31, 32/33; i *tumuli* per la *semente* I, 31, 25/26;

militare:

armi, levate e *appiedate* di scatto I, 10, 1;

archeologico:

tempi *akragantini* I, 12, 15; nell'*aggetto* della rustica scala I, 34, 3/4; cuore della greca *Akragante* IV, 94, 36; la collina *akrea* IV, 100, 7.

Anche in questa scelta di stile lessicale si avverte la propensione pirandelliana verso il parlato postmanzoniano.

Denotano un sostrato popolare i numerosi eufemismi e disefemismi del turpiloquio, da scindere in epiteti-insulto e imprecazioni. Tali tratti stilistici sono riscontrabili nel parlato dei vari personaggi, senza tuttavia connotarne negativamente alcuno, poiché presenti in misura più o meno ampia, nei discorsi di tutti:

¹⁸ Cfr. *GDLL*.

maledetta I, 12, 26; don Chisciottino I, 17, 3; animale I, 18, 19; somaro I, 19, 19; bestione I, 19, 24; pezzo d'asino I, 24, 31; scemo I, 30, 7; imbecille I, 28, 22; quest'altro San Luca evangelista I, 27, 21; bestia! II, 55, 17; vigliacchi III, 78, 31; III, 78, 31; schifosi III, 79, 20; brutto ingrato! III, 79, 33; feccia d'uomo! III, 79, 33/34; porca maniera I, 8, 37; santo Dio! I, 9, 7; son un corno I, 19, 15; corpo di... I, 19, 31; volesse Iddio! I, 22, 28; oh animucce sante del Purgatorio I, 22, 31/32; Dominceddio I, 24, 9; diamine III, 68, 5; in nome di Dio! I, 27, 3; santissimo Dio! I, 36, 13; per grazia di Dio! I, 36, 24; santo diavolo I, 38, 5; santa donna... I, 38, 28/29; perdio I, 38, 37; per amor di Dio II, 51, 8; bestia! II, 55, 17; San Luigi Gonzaga! II, 56, 15; (il diavolo!) II, 60, 20

Infine, connotano un linguaggio vivace e spontaneo gli inserti espressivi e le interiezioni, numerosi non solo all'interno del discorso diretto, ma anche come "intermezzi" all'interno della narrazione, come nei seguenti contesti:

Già cominciamo che tutti lo degradavano, chiamandolo caporale. Stupidaggine! indegnità! Perché lui comandava ben venticinque uomini (ohè, venticinque!) e bisognava vedere come il istruiva in tutti gli esercizi militari e come il faceva trottare. E poi, del resto, scusate, tutti i signoroni non tengono forse nelle loro terre una scorta di campirei in divisa?¹⁹

– Su! su! – imperioso, seguito da una stratta alla briglia e da un colpo di sproni giunti, a cui talvolta Titina – mannaggia! – sforzata così nella lenta vecchiezza, soleva rispondere dalla parte di dietro con poco decoro.²⁰

In conclusione, a sottolineare ancora una volta la propensione pirandelliana al parlato ai fini di una lingua adeguata alle nuove istanze della "prosa moderna", concorrono le parole dell'autore stesso estrapolate dal *Discorso* che Pirandello tenne al Teatro Massimo Vincenzo Bellini di Catania il 2 settembre 1920 (poi ripreso nel 1931) – e che per tali ragioni sembra opportuno citare – nel quale l'autore sembra raccogliere, come i veristi, le suggestioni del Valussi per una progressiva convergenza del parlato regionale letterario verso un parlato nazionale unitario:

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., p. 7.

²⁰ *Ibidem*.

Dove non c'è la cosa, ma le parole che la dicono, dove vogliamo esser noi per come la diciamo, c'è, non la creazione, ma la letteratura, e anche, letterariamente, non l'arte ma l'avventura, una bella avventura, che si vuol vivere scrivendola, o che si vuol vivere per scriverla. Guardiamo ancora quelle due discendenze o categorie di scrittori, accanto e opposte, anche per ciò che si riferisce alla famosa eterna questione della lingua, veduta come si è vista sempre esteriormente e non come creazione. Negli uni è la lingua come si compone, scritta: "letteraria"; negli altri tutti, un sapore idiomatico, dialettale, a cominciare da Dante, che nei dialetti appunto, e non in questo o in quello, vedeva risiedere il volgare. Tutta la più doviziosa lingua letteraria è in D'Annunzio; e dialettale è il Verga. Dialettale, sì, ma come è proprio che si sia dialettali in una nazione che vive della varia vita e dunque nel vario linguaggio delle sue molte regioni. Questa "dialettalità" del Verga è una vera creazione di forma, da non considerare perciò al modo usato, come "questione di lingua", notandone lo stampo sintattico spesso prettamente siciliano, e tutti gli idiotismi. Qua "idiomatico" vuol dire "proprio". [...] E non è difetto degli scrittori italiani, né povertà, ma anzi pregio e ricchezza per la loro letteratura, se essi creano nella lingua la regione.

Riferimenti bibliografici

- ALTERI BIAGI MARIA LUISA, *Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica*, in *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli 1980.
- BERRETTA MONICA, *Il parlato italiano contemporaneo*, in *Storia della lingua italiana, Scritto e parlato*, II vol., a cura di Luca Serianni-Pietro Trifone, Torino, Giulio Einaudi Editore 1994.
- DARDANO MAURIZIO, *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni 1994.
- MANZONI ALESSANDRO, *I Promessi Sposi*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi 1971.
- MENGALDO PIER VINCENZO, *Il Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, Francesco Bruni (a cura di), Bologna, Il Mulino 1994.
- PIRANDELLO LUIGI, *Tutti i romanzi*, 2 voll., Collezione «I Meridiani», vol. II, Giovanni Macchia (a c. di), Trento, Mondadori 1973.
- SABATINI FRANCESCO, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Gunter Narr Verlag 1985.
- SERIANNI LUCA, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Utet, Torino 2007.

- SERLIANNI LUCA, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano 1989.
SGROI SALVATORE CLAUDIO, *Per la lingua di Pirandello e Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1990.
TESI RICCARDO, *Storia dell'Italiano. La lingua moderna e contemporanea*, Bologna, Zanichelli 2005.
VERGA GIOVANNI, *I Malavoglia*, letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos, 1981.

Dizionari:

- BATTAGLIA SALVATORE (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961-1986.
CORTELAZZO-ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli 1979-1985.
DEVOTO-OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier 1971.

DARIA MOTTA
Università di Catania

DALLO SCRITTO-NARRATO DI VERGA NOVELLIERE AL PARLATO INTERREGIONALE DI DE ROBERTO ROMANZIERE

0. Introduzione

Gli scrittori della seconda metà dell'Ottocento, ancor più dei loro predecessori, hanno dovuto fare i conti con la carenza di una lingua nazionale unitaria e forgiare uno strumento stilistico ed espressivo adatto alle proprie esigenze letterarie, facendo fronte nel contempo a un momento storico peculiare. Il Risorgimento e l'Unità d'Italia, oltre a essere temi vivi nella rappresentazione letteraria dei veristi, contraddistinguono tutta la loro opera in quello che ha di più essenziale, ossia il tessuto formale: la lingua dei capolavori letterari, infatti, è precisamente localizzabile in una congerie culturale ben determinata, di cui riflette alcuni dei più urgenti problemi e dibattiti. La questione linguistica, com'è noto, è stata lasciata aperta dal processo unitario del paese, e ha indubbiamente agito come freno sull'azione risorgimentale con la necessità, irrisolta ancora negli ultimi decenni del secolo, di trovare e diffondere una lingua dal forte valore identitario e che sul piano sociale rappresentasse un efficace strumento comunicativo.

La pratica letteraria dei veristi affonda direttamente le radici nella società del tempo, non solo perché, con un abbassamento tematico mai perseguito prima con simile pervicacia, ne rappresenta gli aspetti più umili e ignoti, ma perché la lingua di Verga o di De Roberto, pur altamente letteraria e formalizzata, nasce da raffronto diretto con quella della società del tempo. Non si trattò solo di una ricerca letteraria, sebbene il dato artistico fosse per i veristi quello primario, dato che per arrivare a creare una prosa incentrata su argomenti «modesti e ignoti», che rendesse il colore locale pur evitando la chiusura nei ristretti confini del dialetto, gli scrittori dovettero prima di tutto interrogarsi sulla natura della lingua che usavano nella comunicazione quotidiana. Lo ricorda Capuana, rammentando, in una

notissima citazione, le difficoltà incontrate da lui e dal sodale nel cercare «una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno»:

Fu forza decidersi a cercare qualcosa da noi, a tentare, a ritentare; quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta. [...] E ne abbiamo imbastita una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza 'confusionale', come tutte le cose messe su in fretta. I futuri vocabolaristi non la citeranno [...] ma gli scrittori che verranno dietro a noi ci accenderanno qualche cero, se non per altro, per l'esempio di aver parlato scrivendo.¹

I veristi, dunque, partono da una riflessione sulla natura e sulla tradizione della lingua italiana ponendosi sulla scia delle idee di rinnovamento più democratiche del nostro codice linguistico, ossia quelle di chi nel corso del secolo ha unito istanze di rinnovamento formale ad altre di rinnovamento civile e democratico. La concezione linguistica verghiana, anche in questo senso, è radicalmente inclusiva, in una duplice accezione: perché, come prima di lui aveva già fatto Manzoni, nelle opere linguisticamente più sperimentali come *Vita dei Campi* e i *Malavoglia*, Verga unisce i diversi gruppi sociali amalgamandoli nell'uso di un unico livello linguistico e annullandone di fatto le differenze diastratiche; e perché, rifiutandosi di accogliere le sollecitazioni di quanti lo invitavano a usare il dialetto non esclude la Sicilia dal dialogo delle diverse componenti linguistiche nazionali, legandone la letteratura all'uso asfittico di un codice locale, ma la rende anzi laboratorio di sperimentazione di un'innovativa soluzione ai problemi linguistici del paese. Del resto, Verga si pone con piena consapevolezza sulla scia di un movimento, inteso come fermento vitale e non come scuola codificata, sviluppatosi nel corso dell'Ottocento in risposta a finalità diverse ma con un denominatore comune. La chiave di volta, anche per quest'aspetto, si ha nella lettera dedicatoria a Salvatore Farina, premessa all'*Amante di Gramigna*, in cui afferma di volere riferire il racconto così come l'aveva «raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare».

¹ L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885, pp. VI-VIII.

1. Lo "stile popolare" per il rinnovamento della lingua

È essenziale inquadrare la germinazione della proposta verghiana in un più ampio contesto di ricerca estetica e demo-filologica. La sua proposta, infatti, rappresenta l'ultimo stadio e l'unico veramente maturo e risolto della ricerca di quello "stile popolare" portata avanti per tutto l'Ottocento. Si badi bene che per *popolare* non ci si riferisce qui a una categoria sociolinguistica in qualche misura coincidente con quelle contemporanee, ma a un'idea di popolo vicina a quella del romanticismo; con stile popolare ci si riferisce infatti a quello stile con cui gli scrittori, consci che «l'elemento popolare chiedeva nuovo linguaggio e nuove forme»² rispetto a cui la tradizione letteraria italiana non offriva modelli o strumenti, hanno cercato di riprodurre le movenze e «i colori» della letteratura popolare:

Or dunque chi di buon volere ami ravvivare gli scritti e farli risplendere de' colori, onde la parola diviene più efficace e dominatrice degli animi, non isdegni d'apprenderla dal Volgo, che per lunga serie di secoli e maligne influenze la mantiene incorrotta per singolare beneficio d'Italia. Del resto non v'ha correzione, idiotismo, ardimenti di figure, non proprietà e nativa bellezza di linguaggio in qualsiasi de' nostri antichi Scrittori, che non ritrovi conferma o dichiarazione nei discorsi agitati fra questo buon Popolo.³

Già in *Vita dei campi* Verga perviene a una lingua colta e popolare a un tempo, tale da poter essere comune e socialmente diffusa. In questo trova una soluzione, su un piano principalmente letterario ma non privo di effetti anche su quello comunicativo, per far sì che l'elemento popolare dia un contributo essenziale e vivificante alla formazione della lingua comune. Per meglio far luce su un dibattito linguistico che ha avuto ricadute sociali essenziali nel periodo risorgimentale e che ha fatto incentrare l'attenzione di tanti su una componente fino a quel momento scarsamente presa in considerazione nel panorama diastratico italiano, è opportuno richiamare le posizioni di quanti animarono tale dibattito.

Emergono nitidamente due filoni di ricerca, i cui percorsi sono

² C. TENCA, *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia*, in *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, a cura di G. Scalia, Bologna, Cappelli 1971, p. 93.

³ G.B. GIULIANI, *Dante e il vivente linguaggio toscano*, Firenze, Le Monnier 1880.

paralleli e i cui esiti sono idealmente convergenti nell'opera di Giovanni Verga. Entrambi sono frutto della peculiare situazione storico-linguistica italiana, dalla quale discendono sul piano letterario e su quello comunicativo: si tratta della ricerca di una lingua 'da scrivere', ossia di una nuova prosa di tono medio che sappia distaccarsi dalla lingua aulica della tradizione letteraria, e di una lingua 'da parlare', che possa farsi carico delle funzioni comunicative dei dialetti assumendone la scioltezza e la spontaneità, ma costituendo un modello unitario per tutta la penisola. In entrambi i casi si diffuse l'idea che presso il popolo fosse possibile trovare una lingua pura e genuina, documento di autentica cultura per gli etnologi e modello efficace di rinnovamento per gli scrittori. Da questa convinzione partivano ad esempio i neotoscantisti, e in particolare Giambattista Giuliani,⁴ il quale, stando «tutto in orecchi» ad ascoltare i «popolani che parlan vivo vivo e rapido e in così belle forme, che è una meraviglia»,⁵ cercava di attingere dalle «rozze labbra»⁶ del volgo del contado le caratteristiche di purezza che credeva introvabili nella lingua degli altri luoghi. La sua idea contemperava esigenze comunicative ed espressive, la ricerca del parlato e le ragioni della scrittura, nella pervicace convinzione che solo la fonte popolare potesse fornire materiale linguistico stilisticamente originale e appropriato al rinnovamento della scrittura: «Beato a me se mi si concedesse di scrivere com'essi parlano!».⁷ Perché, spiegava:

gli scrittori riescono grandi, in quanto accattano dal popolo le voci, ne interpretano e piegano il recondito e implicito senso, ne disegnano ed allargano i confini e loro crescono valore col volerle a nobile uso. Ricevono l'oro grezzo e lo coniano in moneta lucida e tonda.⁸

Riferendosi alla ricerca dell'elemento popolare De Sanctis parlò di una «araba fenice» dietro alla quale correvano gli scrittori che cercavano di «contraffare il fanciullo, [...] scimmieggiare il nostro po-

⁴ Cfr. M. VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo 1984, pp. 354 e 421-37.

⁵ G.B. GIULIANI, *Sul vivente linguaggio della toscana*, Firenze, Le Monnier, p. 8.

⁶ *Ivi*, p. VII.

⁷ *Ivi*, p. 36.

⁸ *Ivi*, p. 39.

polino, pigliando in prestito il loro linguaggio, e sto per dire il loro cervello».⁹ Nonostante la durezza di questi giudizi, proprio le sue idee sulla «naturalzza», la «proprietà» e la «semplicità» della letteratura, e il suo auspicio di una prosa animata da una perfetta corrispondenza tra la «cosa» e la «parola», sono state parte imprescindibile del percorso verso la popolarità. Per il critico, Manzoni era stato il «creatore della prosa popolare»¹⁰ perché aveva saputo attingere il vero carattere dello stile del popolo, che «vede per immagini in modo vivo e pronto, scegliendo le vie più brevi, tutto ellissi e scorciatoie e troncamenti e abbreviazioni, come si vede ne' suoi dialetti».¹¹ E dunque per De Sanctis era chiara la necessità di un rinnovamento formale per

gli intellettuali moderni, usi a veder presto e chiaro al solo apparir delle cose, massime a questi tempi del telegrafo e del vapore. A quel modo che i dialetti si mangiano le sillabe, e con ellissi e stroncature e sottintesi riescono più vivi e rapidi della lingua materna, oggi il medesimo lavoro si fa nelle lingue, e si cerca rapidità e brio, e si viene subito a conclusione, e si mangia le premesse. È un progresso nel pensiero, che richiede uguale progresso nell'espressione [...]. Oggi, grazie soprattutto alla libertà politica, nasce una prosa più spigliata, di una elasticità conforme alle infinite pieghe di un pensiero più sviluppato, e con la sua base nel vivo della lingua in uso.¹²

Sul piano della scrittura, e in particolare della prosa narrativa, ci si rendeva conto che gli scrittori nostrani dovevano colmare una grande lacuna che li poneva in una condizione di svantaggio rispetto ai prosatori europei: «perché a scrittore italiano manca lo strumento richiesto a diffondere nelle moltitudini il senso e l'affetto della bellezza, manca un linguaggio comune a tutta la nazione, determinato, vivente».¹³ La ricerca della popolarità assunse connotati molto specifici, in gran parte legati a intenti pedagogici e moralistici tesi al recupero dei «sani» valori della gente del popolo, e soprattutto della plebe rurale, che avrebbero dovuto costituire il fondamento della

⁹ F. DE SANCTIS, *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, *Opere*, X, Torino, Einaudi 1965, p. 99.

¹⁰ *Ivi*, p. 103.

¹¹ *Ivi*, p. 106.

¹² *Ivi*, p. 214.

¹³ N. TOMMASIO, in C. PERCOTO, *Racconti*, Firenze, Le Monnier 1858, p. 7.

nuova nazione appena unificata. La considerazione in cui si teneva il popolo accomunava soprattutto gli scrittori che avrebbero fatto di argomenti campagnoli i temi della loro narrazione, come Carcano, Dall'Ongaro, Caterina Percoto, o ancora Nievo, Fucini, Domenico Ciampoli. Il tradizionale topos letterario di matrice bucolica si era caricato nell'Ottocento di significati rinnovati: nel popolo si vedeva il depositario delle virtù più autentiche che ora però, in un'ottica risorgimentale, dovevano diventare capitale comune sul quale fondare il sistema dei valori della nazione. Perciò intercorreva una stretta connessione tra le istanze romantiche di rinnovamento e il movimento di semplificazione e insieme di arricchimento espressivo della lingua. A qualche decennio di distanza dall'esperienza socioletteraria manzoniana lo avrebbe rilevato con lucida capacità storicizzante Vincenzo Vivaldi, nella *Storia delle controversie intorno alla nostra lingua*:

Dovendo essa manifestare sentimenti ed aspirazioni del popolo, doveva assolutamente anche assumere la lingua di esso. [...] apparve evidente a tutti la insufficienza e la incompiutezza della lingua che avevamo, donde il bisogno di arricchirla non con nuovi spogli, ma con vocaboli e locuzioni tolte dalla bocca dei parlanti.¹⁴

Scrittori e critici, dunque, si rendevano ben conto del ritardo della letteratura nel far fronte alle mutate esigenze della cultura e nel rispondere alle nuove condizioni della società. Negli anni Quaranta del secolo, Carlo Tenca aveva individuato acutamente la causa più immediata della crisi della letteratura nel suo mancato rapporto con la società. Spettava quindi ai critici, dopo aver esplorato i gusti e i bisogni della società, indirizzare l'operato degli scrittori e quindi dotare la letteratura di nuovi strumenti che la facessero diventare un mezzo di «unità sociale»:

Proponiamo opera di pace e di simpatia alla letteratura italiana, non più scissione tra letteratura popolare e letteratura generale; ma un'arte sola che sorga dalla società, e sia col popolo e per il popolo. Strumento dell'armonia e della pacificazione sociale.¹⁵

¹⁴ V. VIVALDI, *Storia delle controversie intorno alla nostra lingua. Dal 1500 ai nostri giorni*, Catanzaro, Officina tipografica di Giuseppe Calò 1898, pp. 28-9.

¹⁵ Si cita da I. DE LUCA, *Letteratura rustica e campagnola*, in V. BRANCA, *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET 1973, p. 73.

Emerge chiaramente l'anelito civile e patriottico di queste parole, ossatura della critica militante di Tenca: il concetto di *popolarità* si legava sempre più strettamente a una specifica classe sociale, per integrarla nella vita culturale e politica dello stato.

Non era meno importante la necessità di rinnovare la lingua sul piano comunicativo: per sopperire alla sua «insufficienza e incompiutezza» diventando un vero mezzo di comunicazione, l'italiano avrebbe dovuto assumere le funzioni comunicative dei dialetti, diventando però al contempo uno strumento di vera unità nazionale e dunque consentendo quello scambio di idee all'interno del paese che proprio nei dialetti trovava un ostacolo irreversibile. Anche per quest'aspetto dalla letteratura arrivarono alcune linee direttive importanti, e specie dall'esperienza di alcuni scrittori rusticali: in particolare la friulana Caterina Percoto, partendo da una prosa in cui si manteneva vistosa la coloritura dialettale, ha operato il primo serio tentativo dopo Manzoni di impostare originalmente il problema della lingua, arrivando a soluzioni che aprivano naturalmente la via alle sperimentazioni formali di Verga. Nel suo intenso sforzo di dotarsi di una scrittura agile come il parlato e viva per l'amalgama degli elementi più diversi s'intuisce la consapevolezza di poter attingere, in un futuro non troppo remoto, una lingua parlata unitaria alla quale anche gli scrittori possano conformarsi, senza avere più la necessità di ricorrere a forme stantie di linguaggio illustre o a particolarismi idiomati regionali. È molto significativa una lettera che la scrittrice inviò a un'amica dopo avere incontrato le truppe stanziate in un accampamento in Friuli:

Guai a me, se il senatore Lambruschini sapesse che osavo trovar bello quel gergo militare inventato nell'Esercito per le necessità d'intendersi e che mi pareva di vedere in esso quasi un embrione di quella nuova *lingua fusa*, che sarà per l'Italia avvenire la sola moneta corrente.¹⁶

Quasi negli stessi termini, Nievo insisteva sulla funzione dei dialetti come risorsa diamesica:

ove si consideri la maggiore originalità che ne desumono la diverse re-

¹⁶ Il brano si legge in P. DE TOMMASO, *Caterina Percoto*, in *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi 1974, p. 318.

gioni della penisola, e il grande vantaggio che insensibilmente perverrà alla lingua scritta dalla *fusione* che di questi immensi materiali parlati si verrà operando sotto la pressione unificante del tempo.¹⁷

L'attenzione al parlato popolare nel corso del secolo ha coinvolto intellettuali appartenenti a molti altri ambiti: si va dai demologi, come Pitrè e Salomone Marino, a chi, oltre a raccogliere canti e novelle del popolo, ne “stenografava” il parlato, come Vittorio Imbrani,¹⁸ in termini cronologici e di maturità, Verga rappresenta l'ultimo anello di questa catena di scrittori e intellettuali che cercavano elementi “corroboranti” nella lingua del popolo.

2. *Lo scritto-narrato nelle novelle di Vita dei campi*

In riferimento al polo linguistico del Verga novelliere si è usata la categoria di scritto-narrato: nella pratica verghiana, infatti, la scrittura e l'oralità sono saldate strettamente in un circuito che è tale a maggior ragione nelle novelle. Infatti, la novella è il genere che vive un più stretto legame con il parlato, che in essa diventa elemento genetico e costitutivo.¹⁹ Alla base della narrazione sembra sempre esserci un circuito di ascolto e racconto, e la sua caratteristica tipica è l'appartenenza della storia a una circolazione orale espressamente citata: già molte novelle del *Decameron*, ad esempio, si aprivano con affermazioni attestanti l'autenticità delle vicende narrate, e a volte si garantiva la natura di testimone orale e oculare del narratore stesso. Questi ha assistito e ascoltato, per poi raccontare nuovamente i fatti narrati, proprio come dichiara di fare lo stesso Verga. O come pochi anni prima di lui aveva affermato Dall'Ongaro riferendosi, oltre che alla propria, alla pratica di scrittura di Caterina Percoto, insieme alla quale affermava di avere scritto «a prova racconti e novelle, dipingendo ciascuno le proprie impressioni e commentando i fatti quotidiani» di

¹⁷ I. NIEVO, *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, a cura di I. DE LUCA, Torino, Einaudi 1956, p. LXIII

¹⁸ Per un approfondimento, si veda D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di Vita dei campi dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Acireale-Roma, Bonanno 2011.

¹⁹ Cfr. G. BALDISSONE, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki 1992.

cui erano testimoni o che arrivavano loro «all'orecchio».²⁰ Verga rende ancor più stringente questo circuito, accogliendo dal parlato, e non solo da quello popolare, i tratti più marcati e caratteristici e immettendoli nella pagina letteraria, da cui a loro volta questi avrebbero ricevuto una nuova legittimazione, divenendo a pieno titolo elementi vitali e costitutivi della nuova lingua postunitaria. In questo senso l'azione dei veristi non è stata di un semplice rispecchiamento della situazione culturale e storico-linguistica, o anche sociolinguistica di fine Ottocento, ma di un reale aiuto e di una spinta motrice per una soluzione innovativa di tale questione. Se ancora d'italiano regionale può sembrare prematuro parlare, ma come ha rilevato Lo Piparo²¹ molti tratti sono già presenti nell'opera verghiana, certamente la lingua di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia* racchiude in sé i nuclei vitali che da lì a pochi decenni sarebbero stati proprio di questa varietà linguistica. Verga dunque in parte rispecchia una varietà che già esiste, ma magari con un carattere ancora nebuloso, in parte prefigura e indica la via da imboccare per far sì che l'elemento locale possa realmente confluire in un codice linguistico che sia nuovo e nazionale. E se dunque egli è stato realmente manzoniano in tanto, dalla ricerca di una lingua media e unica alla pratica concreta di “risciacquare i panni in Arno”, d'altro canto è stato vicino alla soluzione ascoliana, prefigurata da Valussi, per l'idea di una lingua unitaria che viva degli aspetti convergenti delle diverse componenti locali.

Per sostanziare questa linea interpretativa con riscontri concreti si devono rilevare le modalità attraverso cui Verga è arrivato a una lingua unitaria ma mossa dagli apporti locali. In un tessuto linguistico in cui contemperava, fondendoli quasi tra loro, diversi registri (aulico e colloquiale) e diverse varietà diatopiche (siciliano e toscano), giocando sapientemente con la retorica e con gli effetti ritmici del testo,²² Verga ha fatto interagire anche altre componenti essenziali. In particolare ha unito: A) tratti tipici del parlato, che percepiva come locali, ma che in realtà erano pan-regionali; B) elementi frutto di una traduzione del codice culturale locale, sostanziato in un codice linguistico, e dunque nel lessico, nella fraseologia, nella semantica più

²⁰ E. DALL'ONGARO, *Racconti*, Firenze, Succesori Le Monnier 1869, p. IV.

²¹ E. LO PIPARO, *I Malavoglia*, letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos 1981.

²² D. MOTTA, *La lingua fusa...* cit.

profonda dei riferimenti gestuali, e anche nella costante ricerca di convergenze di siculo-toscanismi che fungessero da ponte tra i due mondi che metteva in contatto. Entrando quindi nello specifico dei fatti linguistici, è opportuno prestare attenzione a queste diverse componenti della lingua verghiana.

2.1. Trattati del parlato

Rientrano in questa categoria alcuni dei più caratteristici elementi della varietà diamesica del parlato che Verga ha riproposto nel tessuto linguistico delle novelle. Spesso tali tratti, che comunque emergono come una delle componenti più vitali del testo, cooccorrevano con altri che rispettavano lo standard o che addirittura erano caratterizzati in senso aulico, dando così alle novelle un particolare spessore semantico o espressivo. Si possono rilevare, ad esempio, usi dei pronomi *lui/lei* in funzione di soggetto, o di *gli* al posto di *le*:

- Mara se ne andò saltellando, e *lui* rimase lì fermo (JP 25, 346);²³
- «Jeli, *lui*, non pativa di quella malinconia» (JP 14, 32);
- «Saridda, scaldatasi *anche lei*» (GS 103, 42);
- ma non ebbe cuore di dir*gli* di quell'altro [Jeli a Mara] (JP 40, 782)
- Cosa *gli* date a vostra figlia Maricchia? (LU 85, 41)
- è finita! *gli* disse lui. Ora mi prendono [Gramigna a Peppa] (AG 97, 169)
- la ragazza fingeva di non accorgersi, poichè la nappa del berretto del bersagliere *gli* aveva fatto il solletico dentro il cuore (CR 78, 86)

Tra le varianti manzoniane più significative e più radicate nelle opere successive ai *Promessi sposi* va annoverata la sostituzione del pronome interrogativo *che cosa* con l'interrogativo ellittico *cosa*. Verga in questo caso si pone con decisione sulla scia dello scrittore lombardo: nelle novelle *che cosa* è attestato solo 4 volte, 3 delle quali in *Fantasticheria*, il cui parlato è caratterizzato da forme stilisticamente più sostenute e mimetiche degli usi comunicativi dell'elegante inter-

²³ D'ora in avanti si citeranno le occorrenze dei fenomeni di *Vita dei campi* con la sigla della novella di riferimento seguita dal numero della pagina e del rigo nell'edizione critica a cura di C. RICCARDI, (*Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga*, XIV), Firenze, Le Monnier 1987.

locutrice di Verga e dello stesso autore. Più frequente l'uso del semplice *cosa* (con 12 occorrenze), di provenienza settentrionale, e di *che* (con 11 occorrenze), tipico soprattutto del meridione:

- cosa*:
- *Cosa* ti viene per le tue giornate? (PE 115, 10)
 - *Cosa* avete oggi, compare? (PE 120, 105)
 - ...domandavano *cosa* avessero perso (JP 29, 471)
 - non sapeva *cosa* fosse la gelosia (JP 45, 907)
- *che*:
- A *che* giova? (RM 60, 180)
 - *che* avete, gna Pina? (LU 84, 23)
 - *Che* vieni a far qui? (AG 95, 135)
 - Ma *che* gliene importava della pioggia a lui... (GS 109, 174)

O ancora, sono molto numerosi i casi di ridondanza pronominale, finalizzati a rendere con mimesi immediata l'attitudine espressiva del parlato. Si riportano qui solo pochi casi in cui il clitico *ci* occorre in costrutti fraseologici di particolare rilievo espressivo:

«che sembrava *ci* avesse messo la coda il diavolo» (RM 59, 176); «non *ci* vedevo più dagli occhi» (JP 18, 127); «non *ci* vegga più dagli occhi» (PE 116, 20); «poi *ci* pensò su» (JP 18, 139); «non c'è più cristi né diavoli» (GS 102, 23); «che non *ci* si vedeva ancora» (JP 29, 465); «né avrebbe permesso che *ci* si arrischiassero il sangue suo» (RM 74, 425).²⁴

Strategie del parlato emergono anche da certe costruzioni del superlativo, formato con l'avverbio di quantità *assai* posposto all'aggettivo, secondo una modalità particolarmente marcata in senso dialettico che diverrà tipica della prosa del MdG:²⁵

Ora se vuoi sapere il mio consiglio, gli lasciò detto il fattore, cerca di non farti veder più dal padrone per quel salario che avanzi, perchè te lo pagherebbe *salato assai!* (JP 31, 520-2)

²⁴ Da rilevare come negli ultimi due contesti citati l'uso verghiano sia sempre conforme alle regole grammaticali, e non venga interferito dalla costruzione dialettale *si ci*.

²⁵ I: BRUNI, *Sulla lingua del Mastro-Don Gesualdo*, in *Il centenario del Mastro-Don Gesualdo*, (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1991, p. 272.

Fra i tratti più tipici del parlato usati da Verga, e prima di lui da Manzoni, come strategie per rendere mimeticamente la fluidità e l'espressività della comunicazione non pianificata vanno annoverati quelli che riguardano la sintassi marcata. Com'è noto, si tratta di costrutti in cui l'ordine standard delle parole è alterato per mettere in evidenza un elemento del discorso e ottenere una particolare enfasi. Tra i costrutti più tipici di questo genere vi è la dislocazione, che nella raccolta compare 47 volte nella costruzione a sinistra e 40 in quella a destra. Si riporteranno qui solo alcuni esempi significativi:

dislocazione a sinistra

- *un bacio adesso te lo dò*, perché saremo marito e moglie. (JP 40, 778-9)
- *e il rumore fiacco* che fece dentro le carni vive il colpo tirato a bruciapelo parve a Jeli di *sentirselo* dentro di sé. (JP 31, 517-8)
- *alla madre* le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia. (LU 87, 80)
- *delle corna in casa* non ne voleva altre che quelle dei suoi buoi (JP 38, 706-7)

dislocazione a destra

- Malpelo *se li lasciava sulle gambe quei calzoni* di fustagno quasi nuovi (RM 65, 266)
- Io *non me li merito i re di corona*. (CR 77, 62)
- il fidanzato della sorella non *ne aveva volute di scarpe del morto*. (RM 65, 265)
- non *ci venite più nell'aia!* (LU 86, 71) e (LU 88, 118)

Sono attestate anche 18 occorrenze di frase scissa; in alcuni casi è più evidente la funzione stilistica del costrutto, che consente all'autore di dare maggiore enfasi ai commenti popolari. Ad esempio, quando ne *L'amante di Gramigna* la gente si affolla per vedere il brigante arrestato e commentare la vicenda della sua amante si dice che:

- La gente che si accalcava per vederlo si metteva a ridere trovandolo così piccolo, pallido e brutto, che pareva un pulcinella. *Era* per lui *che* Peppa aveva lasciato compare l'inu «candela di sego»! (AG 97, 175-7)

Con un gioco di rimandi già rilevato da Bruni nella prosa del *Maestro don Gesualdo*²⁶ una struttura esplicativa assimilabile alla frase

²⁶ Ivi, pp. 270-1.

scissa²⁷ cooccorre con altri tratti tipici del parlato, come il *che* polivalente con valore consecutivo. Simile addensamento di tratti marcati caratterizza anche un contesto di *Guerra di santi*:

- Ma la verità *era che* gli animi si trovavano esasperati, ora che San Pasquale l'avevano portato in processione a levante e a ponente con quel bel risultato. Il peggio *era che* molti del quartiere di San Rocco si erano lasciati indurre ad andare colla processione anche loro (GS 110, 193-7).

In questo caso la frase scissa è introdotta da un *ma* pragmatico in apertura del periodo, ed è seguita da una dislocazione a sinistra (*ora che...*) e da un deittico tipico della testualità del parlato (*quel bel risultato*). Un altro caso interessante di frase scissa si ha nel contesto implicatissimo in cui Alfio si presenta a Turiddu:

- Nessuna preghiera, compare Turiddu, *era* un pezzo *che* non vi vedevo, e voleva parlarvi. (CR 80, 134-5)

Infine il *che* polivalente, uno dei tratti del parlato più marcati nell'Ottocento così come ancora oggi, ha una fortissima rilevanza nella raccolta (60 occorrenze) divenendo, come nei *Malavoglia* «segno privilegiato di legame sintattico, atto ad esprimere diverse relazioni di subordinazione semantica sia nei discorsi delle figure in scena che in quelli del narratore corale». ²⁸ Nonostante sia pienamente italiano, infatti, il costrutto richiama fortemente il siciliano *ca pari*:

- arrostiva le ghiande del querceto nella brace de' sarmenti di sommacco, *che pareva* di mangiare delle bruciate (JP 17, 103)
- I puledri spaventati, si sbandarono in un lampo, *che pareva* un terremoto (JP 29, 457)
- c'era una donna colla gonnella corta e le calze color di carne *che pareva* colle gambe nude (JP 32, 542)

In numerosi contesti, poi, esso occorre insieme ad altri elementi lessicali mimetici del parlato, come malapropismi:

²⁷ Cfr. M. BERRETTA, *Il parlato italiano contemporaneo*, in L. Serianni-P. Trifone, *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, Torino, Einaudi 1994, p. 257.

²⁸ E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997, p. 130.

- Prendete un buon decotto di *ecalibisso* (“eucalipto”) *che* non costa nulla (JP 23, 268)

o elementi onomatopeici:

- e facevano un gran pestare di scarponi sull’ammattonato, *che* non si udiva nemmeno il *ron ron* del contrabasso (JP 32, 554-5)

Inoltre, lo si trova in alcuni contesti contraddistinti dal discorso indiretto libero e dalla presenza di costrutti idiomatici, spia linguistica della mentalità popolare.

- A Tebidi tutti lo conoscevano da piccolo, *che* non si vedeva fra le code dei cavalli (JP 15, 58)
- e non aveva più né pane né tetto, *che* potevano mangiarselo i cani (JP 35, 630)
- Ed avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della Lupa, *che* quando gli si ficcavano ne’ suoi gli facevano perdere l’anima ed il corpo. (I.U 88, 111-2)

2.2. Traduzioni del codice culturale

La seconda modalità attraverso la quale Verga riversa il dato locale nella matrice della lingua comune consiste in un’azione di vera e propria traduzione di elementi tipici della lingua popolare, e dunque legati al dialetto.²⁹ Più che trasferire meccanicamente inserti dialettali nelle proprie opere, Verga compie una trasfigurazione del dialetto siciliano, «innestandone la spontanea vitalità nel suo acquisito e riflesso italiano letterario». ³⁰ La sicilianità della lingua di Verga consiste soprattutto in «una paziente e magistrale opera [...] di espianto dal dialetto e di impianto nella lingua»³¹ e di mimetizzazione, si potrebbe dire, di particolari strutture formali, ma soprattutto di pregnanti sfu-

²⁹ G. ALFIERI, «Coi loro occhi e colle loro parole». Verga traduttore e interprete della parlata siciliana, in «Contributi di filologia dell’Italia mediana», XX, 2006, pp. 205-290.

³⁰ G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei “Malavoglia”*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV, 1980, p. 5.

³¹ Ivi, p. 8.

mature semantiche, dei modi siciliani in quelli italiani. A simile intervento, che potremmo definire di sostrato a partire dal dialetto, fa riscontro un simultaneo, convergente e altrettanto consistente intervento di superstrato a partire dal toscano.

In riferimento a un ambito particolarmente vitale e ricco di sovrapposizioni semantiche come è quello della fraseologia, si possono addurre alcuni esempi di innesti fraseologici siciliani, ossia di quelle particolari strutture in cui il siciliano emerge al di sotto della forma italiana o toscana innestandola di una propria semantica. È il caso dell’espressione *tirare (qualcosa) con i denti*, vitale in lingua e in dialetto, ma usata da Verga con un’accezione che sembra spiccatamente siciliana. In *Fantasticheria*, infatti, lo scrittore la riferisce alla vita stentata dei pescatori di Trezza, alla quale essi sono comunque abituati e che, come denota l’avverbio accostato all’espressione con valore antifrastrico, riescono a sostenere quasi agevolmente:

- popoleranno Aci-Trezza di altri pezzentelli, i quali *tireranno* allegramente *la vita coi denti* più a lungo che potranno (I’A 11, 170-1).

In dialetto l’espressione si riferisce al «Provare gran difficoltà, Partire»³² o, più specificamente, a «chi è in pessime condizioni di salute».³³ Vi è anche la più pregnante *quantu si nni po-tirari cu li denti*, riferita a «lo stretto necessario per vivere». Invece i vocabolari italiani riferiscono prevalentemente la locuzione *tirlarla coi denti* a una «ragione o citazione mal applicata, di interpretazione contorta e simili».³⁴

Frutto di innesto semantico dialettale è anche l’espressione *avere una cosa o qualcuno davanti agli occhi*, che occorre nella novella di Jeli. Sconvolto dalla morte della madre, il ragazzo stenta a tornare alle abitudini e al lavoro di ogni giorno, e il ricordo della mamma gli riaffiora sempre alla mente:

- però *davanti agli occhi ci aveva sempre* la sua mamma, col capo avvolto nel fazzoletto bianco, che non gli parlava più (JP 15, 72-3).

³² A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, G.P. Lauriel 1868.

³³ G. PICCITTO-G. TROPEA, *Vocabolario siciliano*, Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani 1977-2000.

³⁴ G. RIGUTINI-P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Cennini 1875.

Verga ha tenuto presente il modello siciliano, e specificamente l'espressione dialettale *aviri na cosa nta-l'occhi*, riportata dal vocabolario Piccitto-Tropea (s.v. *occhiu*) e parafrasata con «avere impresso negli occhi qualcuno o qualcosa». L'espressione occorre altre volte nel corpus novellistico, sempre con il medesimo significato:

- un'alba modesta e pallida, che *ho ancora dinanzi agli occhi* (VA 3, 15);
- ed anche se pensava a don Alfonso, col quale erano stati tante volte insieme, ed ei gli portava ogni volta dei dolci e del pane bianco, gli pareva di *averlo* tuttora *dinanzi agli occhi* con quei vestitini nuovi, e i capelli ricciuti, e il viso bianco e liscio come una fanciulla, e dacchè non lo aveva più visto, perchè egli era un povero pecoraio, e stava tutto l'anno in campagna, gli era sempre rimasto in cuore a quel modo. (JP 45, 914-20).

In due casi, entrambi nella novella *Cavalleria rusticana* che è tra le più ricche di tali procedimenti, la locuzione appare rimotivata (*dinanzi agli occhi*) o riagganciata al contesto narrativo. Nel primo caso è riferita alla nappa del berretto da bersagliere, che indica metonimicamente compare Turiddu Macca, e che diventa «simbolo di fantasticheria amorosa»³⁵ della figlia di massaro Cola:

- la nappa del berretto del bersagliere gli aveva fatto il solletico dentro il cuore, e le ballava sempre *dinanzi gli occhi* (CR 78, 87).

Nel secondo caso Verga crea un aggancio col contesto, riprendendo la locuzione metaforica che era stata usata da Turiddu, che si riferiva al ricordo della madre, e riletteralizzandola nelle parole di compare Alfio. Il gioco di parole che ne nasce è evidenziato dalla dislocazione del termine *occhi*, resa ancora più incisiva dalla presenza della virgola, termine attraverso il quale è creato l'aggancio tra le due battute:

- Sì, ve l'ho detto; ora che ho visto la mia vecchia nel pollaio mi pare di *averla sempre dinanzi agli occhi*.
- *Apriteli bene, gli occhi!* gli gridò compar Alfio, che sto per rendervi la buona misura. (CR 82, 173-6).

³⁵ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1941 [1995], p. 108.

3. *Le varietà del repertorio nell'opera di De Roberto*

Come si è cercato di mostrare, Verga non si è limitato a riprodurre sulla pagina letteraria i tratti del parlato, ma è intervenuto creativamente sul dato linguistico reale anticipando e quasi tracciando la strada che avrebbe presto portato all'italiano regionale più maturo, indicando alcune risorse di cui questo avrebbe potuto arricchirsi e attraverso cui avrebbe potuto modellarsi. Rispetto a un'azione di simile tenore la situazione profilata dall'opera di De Roberto sembra essere diversa, sebbene una sola generazione separi i due autori. Ciò non deve stupire, soprattutto se si pensi alla fase cruciale che i veristi vissero nella storia linguistica del nostro paese, ossia proprio quel momento a cavallo dell'Unità che ha coinciso con una prima vera politica linguistica di diffusione dell'italofonia e con la nascita effettiva delle varietà che di lì a poco avrebbero costituito il repertorio linguistico degli italiani. In questo senso può risultare preziosa una lettura in chiave sociolinguistica dell'opera di De Roberto, poiché testimonia la velocità del cambiamento linguistico e la sensibilità con cui lo scrittore l'ha saputo cogliere. De Roberto, infatti, «è ormai in grado di presentare un italiano che usa ampiamente, a tutti i livelli narrativi, forme dell'oralità», rendendolo la base «su cui si depositano e differenziano strati linguistici diversi, da quelli dialettali e popolari dei personaggi più umili a quelli di esibita ma residuale cultura dei personaggi nobiliari, fino ai tic, all'idioletto molto caratterizzato di alcuni memorabili protagonisti».³⁶ Per poter conseguire un simile risultato stilistico De Roberto era evidentemente immerso in un contesto linguistico articolato diversamente rispetto a quello dei veristi della generazione precedente; infatti i contorni delle varietà che lo scrittore rappresenta, spesso con mordace ironia, a quel punto erano già sufficientemente delineati da fornire a un osservatore sensibile un ricco campionario di tratti diagnostici. La competenza linguistica di De Roberto, dunque, era più complessa di quella di Verga, perché più matura era la situazione linguistica che i suoi contemporanei si trovavano a vivere e più ricca la tavolozza dei colori di cui uno scrittore poteva usufruire.³⁷

³⁶ V. COLETTI *La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano*, in F. MORETTI, *La cultura nel romanzo*, Torino, Einaudi 2001, p. 327.

³⁷ Cfr. R. SARDO, «Al tocco magico del tuo lapis verde...». *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Fondazione Verga, Bonanno, Acireale-Roma 2009.

L'attenzione di De Roberto ai fatti sociolinguistici e il suo desiderio di rendere realisticamente gli usi comunicativi della società siciliana emergono esplicitamente da un commento metalinguistico, molto significativo seppur isolato, sull'abitudine anche delle classi sociali più elevate di usare il dialetto:

E un giorno [Raimondo] prese una carrozza e salì al Belvedere. Giacomo, vedendolo arrivare, gli disse, non nel dialetto familiare, ma in lingua: «Buon giorno, come stai?» e senza stendergli la mano (p. 767).³⁸

Notazioni simili erano presenti già nel romanzo precedente, *L'Illusione*, in cui della protagonista si diceva che

In società ella non adoperava mai il dialetto, parendole volgare; e come teneva a far sapere che era nata in Toscana, aspirava un poco la *e*, pronunziava: *'osa disse? Mi faccia il piacere! He bella stoffa!* (p. 79).

Nei *Viceré* l'attenzione verso gli usi linguistici reali è costante, e riguarda tutte le classi sociali rappresentate, come nel caso in cui De Roberto rende la pronuncia e le storpiature che il popolo faceva dei nomi delle grandi famiglie. Ad esempio, nelle prime pagine del romanzo è descritta la rapida diffusione della notizia della morte della principessa: «È morta donna Teresa Uzeda...» i popolani pronunziavano *Auzeda*.³⁹ O ancora, a proposito del duca d'Oragua si dice che

la sua fama cresceva, cresceva: ormai non si metteva fuori una bandiera senza "Oracqua" – come pronunziavano i più –; nelle dimostrazioni il grido: "Viva Oracqua" era altrettanto frequente quanto "Viva Garibaldi!" o "Viva Vittorio Emanuele!"⁴⁰

Con altrettanta acume De Roberto descrive usi che pertengono alle varietà dialesiche, diastratiche e diafasiche. Per quanto riguarda le prime, nel contesto narrativo del funerale della principessa l'autore si sofferma innanzitutto sugli usi epigrafici, deridendone le consue-

³⁸ Le citazioni dei *Viceré* e dell'*Illusione* sono tratte dall'edizione di F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori 1984.

³⁹ Ivi, p. 418.

⁴⁰ Ivi, p. 664.

tudini anacronistiche e lo stile auliceggiante e pretenzioso del redattore, don Cono Canalà:

Con belle maniere, dicendo: «Di grazia...! La prego!... Mi scusi!...» arrivò finalmente a tiro della prima tabella, dove leggevasi:

SOTTO MULIEBRI SPOGLIE
CUORE GAGLIARDO PIETOSO
ANIMO ELETTO MUNIFICO
SPIRITO SVEGLIATO FECONDO
ONNINAMENTE DEGNA
DELLA MAGNANIMA STIRPE
CHE LA FÉ SUA

«Onninamente?...» disse il barone Carcareta che si trovava a fianco di don Cono. «Che cosa significa?»

«Importa *interamente*, o vogliam dire *del tutto*... Onninamente degna della stirpe. Come le piace questo concetto?»

«Eh, va bene; ma non capisco perché si divertano a pescar le parole difficili!»

«Veda...» spiegò allora don Cono insinuante: «lo stile epigrafico tiene al sommo grado del nobile e del sostenuto... Io non potevo adoperare...»⁴¹

Specularmente, viene descritto anche il caratteristico linguaggio del servo Baldassarre, e in particolar modo quello delle lettere che questi manda a palazzo mentre accompagna Consalvo nei suoi viaggi; l'attenzione di De Roberto, in questo caso, si incentra contemporaneamente sulla rappresentazione del conflitto tra l'ambito della scrittura e quello dell'oralità, e su una rappresentazione socio-culturale della lingua.

Quelle lettere facevano fare schiette risate a Teresina, scritte com'erano in una lingua fantastica, di particolare composizione del maestro di casa. «So Eccellenza sta bene e s'addiverte. Oggi abbiamo stato al Buà di Bologna che ci era grande passeggio di carrozze e cavalli e signori e signore accavallo...». [...] Venne anche la lettera di Baldassarre che riferiva la visita "a So Maistà Francisco secundo, insieme con So Paternità don Placito Gerbini. So Maistà abbia parlato a So Eccellenza della Siggilia e dei signori sigiliani che abbia conosciuto in Napoli e in

⁴¹ Ivi, p. 436.

Parigi. So Eccellenza ci ha baciato le mani, e So Maistà gli arregalato il suo ritratto, dicendoci che ci deve tornare un'altra volta, per appresentarlo a So Maistà la Reggina".⁴²

Ancora una volta il testo derobertiano diventa documento socio-linguistico: «se fantastica è la composizione, realissimi sono i singoli ingredienti i quali corrispondono alla normale fenomenologia delle scritture di semicolti d'area siciliana e meridionale». ⁴³ Sono tali, ad esempio i tratti del livello fonografemico come le conglutinazioni (*accavallo*) le sonorizzazioni e i raddoppiamenti (*Siggilia, sigghiani*), le rese grafiche scorrette (*Buà di Bologna*); o tratti morfosintattici, come l'uso generalizzato del pronome *ci* (*ci ha baciato; dicendoci*) o l'uso ipercorretto del congiuntivo al posto dell'indicativo. Dipendono poi direttamente dal dialetto siciliano le voci *addivertire, arregalare, appresentare*.

L'italiano popolare dunque, ossia quella particolare varietà di lingua usata dai semicolti, naturalmente dialettofoni ma che cercano di avvicinarsi allo standard, era già tanto comune nella Catania di fine secolo da poter diventare oggetto di descrizione e di derisione da parte di De Roberto. Allo stesso modo, sul versante diafasico, l'autore si sofferma con particolare insistenza su usi specifici o settoriali della lingua, come nel caso dei discorsi politici di Giulente e di Consalvo, improntati ai moduli tipici della retorica e del discorso argomentativo dell'epoca. Vi si trovano così dittologie aggettivali (*idea generosa e sublime, cuore vasto e generoso*), strutture ternarie (*applaudite voi stessi... applaudite i vostri reggitori... applaudite questi guerrieri fratelli*) e parallelismi sintattico-argomentativi (*noi abbiamo fatto il dover nostro come voi il vostro*).⁴⁴ Si veda a tal proposito solo un piccolo stralcio del notissimo discorso finale di Consalvo:

«Io vi dichiaro, concittadini, che non posso, che non so parlare; tale è il tumulto di impressioni di sentimenti, d'affetti che sconvolge in questo momento l'animo mio. (Gli stenografi notarono: *Benissimo!*) Io sento che fino ai miei giorni più tardi non si potrà più cancellare il ri-

⁴² Ivi, pp. 912-13.

⁴³ A. STUSSI, *Appunti sulla lingua dei «Viceré»*, in *Gli inganni del romanzo. «I Viceré» tra storia e finzione*, Atti del congresso celebrativo del centenario dei *Viceré*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1998, pp. 340-1.

⁴⁴ M. PERUGINI, *Livelli di discorso nei «Viceré»*, in *Gli inganni del romanzo. «I Viceré» tra storia e finzione*, cit., p. 384.

cordo di questo momento indescrivibile, di questa immensa corrente di simpatia che mi circonda, che m'incoraggia, che mi riscalda, che infiamma il mio cuore, che ritorna a voi altrettanto viva e gagliarda e sincera quale viene dai vostri cuori a me.»

[...]

«Concittadini» riprese quando fu ristabilita la calma, «io sono giovane d'anni, e la vita potrà apprendermi molte cose e dimostrarmi la fallacia di molte altre, e darmi dell'esperienza, quel senno maturo che ancora forse non ho; ma quali che sieno le vicende, e le prove che l'avvenire mi serba, una cosa posso affermare sin da questo momento, sicuro che per volger d'anni e per mutar di fortuna non potrà venir meno: la mia fede nella democrazia!... (*Salva d'applausi entusiastici*)».⁴⁵

Per la stesura del romanzo De Roberto si è avvalso di una varietà linguistica 'media', che è generalmente quella del narratore e che nel repertorio linguistico dei *Viceré* ha una funzione essenziale. Esercita, infatti, una forza centripeta sulle altre varietà, fungendo da centro "neutro" intorno alla quale queste ruotano, con escursioni verso l'alto o verso il basso. Non è infondato ipotizzare una sostanziale omogeneità tra questo tipo di lingua e quello di uso comune per gli strati colti dell'epoca. Si tratta di una varietà che è assente dalle opere di Verga, perché i suoi confini, nella società di qualche anno prima, erano ancora nebulosi, e che avvicinava la generazione di De Roberto all'italiano regionale che si andava via via assestando. Vi si riscontrano, infatti, usi sintattici peculiari dell'italiano che si parla in Sicilia, come il tipo «voglio pagato»⁴⁶ (*non voleva toccate le sue cose*, p. 528; *girava di voler prima morta la figliola*, p. 790); l'uso assoluto di *sparlare qualcuno* (*Mi si va parlando per ogni dove, quasi fossi l'ultimo degli uomini...*, p. 1098); la prevalenza delle dislocazioni a destra, più comuni in Sicilia di quelle a sinistra; fino alla resa substandard del condizionale nel periodo ipotetico, nel discorso di diversi personaggi (*se avrebbe potuto fare un matrimonio migliore quanto a interesse, non ne avrebbe uno migliore quanto a nobiltà*, p. 701). Inoltre sono presenti regionalismi "tipici" come *sciara, tocco, palmento, cassata e timballo*.

⁴⁵ E. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 1083-4.

⁴⁶ G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 738; si veda anche A. LEONE, *L'italiano regionale di Sicilia*, Bologna, Il Mulino 1982.

4. Conclusioni

La pratica linguistica dei due autori veristi appartenenti a due diverse generazioni testimonia una trasformazione importante, nel senso di un'evoluzione e maturazione della situazione linguistica del paese. In un primo momento la lingua della società era ancora prefigurata nell'esperienza dei letterati, le cui soluzioni linguistiche anticipavano, e quasi inventavano, ciò che dall'italiano letterario sarebbe poi confluito nella lingua di comunicazione. Da questa situazione si passa poi a un momento in cui per i letterati era già possibile rispecchiare ciò che la realtà mostrava, dato che la situazione linguistica della società era molto più articolata. Tale attitudine arriverà al massimo in alcune novelle di guerra di De Roberto, come *All'ora della mensa* o *La paura*, in cui l'autore userà espressivamente i dialetti creando commistioni e mettendoli in contatto tra loro, proprio come a stretto contatto stavano i soldati al fronte, e come, sempre di più, lo sarebbero stati i cittadini dell'Italia unita.

GUIDO NICASTRO

Università di Catania

GARIBALDI IN SICILIA *L'ALTRO FIGLIO* DI LUIGI PIRANDELLO

Tra le tante novelle che compongono il ricco *corpus* delle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello, ce n'è una che ha avuto la fortuna di essere riscoperta recentemente dal cinema e dal teatro: mi riferisco alla novella *L'altro figlio*, portata sullo schermo dai fratelli Taviani nel primo episodio del loro film del 1984 *Kaos*, rielaborata per il teatro nel 2000 da Nino Romeo che ne ha tratto una *pièce* per l'attrice Graziana Maniscalco.

La novella fu pubblicata per la prima volta su «La lettura» del febbraio 1905 per essere poi ripubblicata l'anno successivo nella raccolta *Ermes bifronte*. Infine nel 1923 trovò collocazione nella raccolta *In silenzio* delle *Novelle per un anno*. Nello stesso anno una trasposizione teatrale del racconto in una versione toscana di Fernando Paolieri fu presentata al Teatro Nazionale di Roma il 23 novembre. Ma probabilmente si trattava di una traduzione da una versione siciliana composta nel 1919 per l'attrice Virginia Balistrieri.

Nella novella si narra della vecchia Maragrazia che vive in miseria in un paesino della Sicilia, Farnia. I suoi due figli sono emigrati quattordici anni prima nell'America latina e lei, analfabeta, si fa scrivere le lettere da inviare a loro da un'altra donna del paese, Ninfarosa. In realtà Ninfarosa, consapevole dell'inutilità di queste lettere, finge solo di scriverle. Il pietoso inganno viene scoperto dal medico del paese, il quale viene a sapere che Maragrazia ha anche un altro figlio, Rocco Trupia, agiato contadino che lei non vuole riconoscere per tale. E ciò perché Rocco è il frutto di uno stupro compiuto da un brigante, Marco Trupia, al tempo dello sbarco di Garibaldi in Sicilia, quando il Generale aprì le porte delle carceri ai peggiori banditi. Allora si era formata una banda capeggiata da Cola-Camizzi, efferato e sanguinario capo-brigante, che con il terrore costringeva, pena la vita, chi era riluttante a seguirlo. Il marito di Maragrazia viene catturato dalla banda ma riesce a liberarsi e a scappare; ben presto però viene ripreso e alla donna che va alla ricerca di lui si presenta uno spettacolo orribile quando nel convento dei padri Liguorini, a Montelusa, trova nel cor-

tile i banditi che giocano alle bocce con «teste d'uomini... nere, piene di terra», tra cui quella di suo marito. Maragrazia narra tutto questo «stravolta dall'orrore, con gli occhi sanguigni sbarrati» e «con le dita artigliate dal ribrezzo». Il seguito del racconto vede Cola-Camizzi, che si era lanciato sulla donna, assalito e «scannato» dai suoi stessi compagni «sazzi, rivoltati anche loro della tirannia feroce di quel mostro». Tra questi c'è Marco Trupia che terrà per tre mesi Maragrazia con sé «legata, imbavagliata». Rocco è dunque il frutto di quella violenza e come tale è rifiutato dalla donna: «È tutto suo padre, signorino mio [rivolta al medico]; nelle fattezze, nella corporatura, finanche nella voce... Mi metto a tremare, appena lo vedo, e sudo freddo! Non sono io; si ribella il sangue, ecco! Che ci posso fare?».

Maragrazia è dunque la vittima sacrificale della guerra e della violenza che segnano in quel momento la Sicilia e di cui è responsabile, secondo lei, Giuseppe Garibaldi. È lui che apre le porte delle carceri favorendo in tal modo la diffusione del brigantaggio artefice di tante atrocità, come avevano denunciato Franchetti e Sonnino nella loro *Inchiesta in Sicilia* del 1876.¹ La venuta di Garibaldi nell'isola, nell'ottica popolare di Maragrazia, la quale storpia financo il nome dell'eroe che in tal modo, lo ha scritto Lucio Lugnani,² diventa «un bandito forestiero, un fuorilegge sacrilego», è stata fonte solo di disgrazie e non certo di benessere morale ed economico:

[...] Ha sentito parlare vossignoria d'un certo Canebardo?

– Garibaldi? – domandò il medico, stordito.

– Sissignore, che venne dalle nostre parti e fece ribellare a ogni legge degli uomini e di Dio campagne e città? N'ha sentito parlare?

– Sì, sì, dite! Ma come c'entra Garibaldi?

– C'entra, perché vossignoria deve sapere che questo Canebardo diede ordine, quando venne, che fossero aperte tutte le carceri di tutti i paesi. Ora, si figuri vossignoria che ira di Dio si scatenò allora per le nostre campagne! I peggiori ladri, i peggiori assassini, bestie selvagge, sanguinarie, arrabbiate da tanti anni di catena...³

¹ L. FRANCHETTI-S. SONNINO, *Inchiesta in Sicilia*, introd. di E. Cavaliere, nota storica di Z. Ciuffoletti, Firenze, Vallecchi 1974.

² Cfr. nota 35 alla novella, in L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, II.1905-1913, a cura di L. Lugnani, Milano, RCS Libri 2007, p. 911.

³ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, introd. di G. Macchia, vol. secondo, tomo I, Milano, Mondadori 1987, p. 50.

Qui Pirandello facendo proprio il giudizio del personaggio esprime con forza un giudizio negativo sulle conseguenze della spedizione garibaldina: anche se si tratta di un singolo episodio, questo diventa rappresentativo, «tipico» avrebbe detto Lukács, di una situazione storica. Lo stesso autore dovette rendersi conto che quelle parole urtavano la sensibilità patriottica del lettore e dello spettatore comuni, tanto che quando mise in scena l'atto teatrale omonimo tolse dal racconto di Maragrazia gli accenni a Garibaldi mentre lasciò tutto il resto del discorso invariato. Tanto più colpisce questa scena perché essa è presentata da uno scrittore che della sua formazione patriottica e risorgimentale ricevuta in ambito familiare aveva tratto motivo di orgoglio e di vanto.

Conosciamo tutti la bellissima novella *Colloqui coi personaggi* pubblicata nell'agosto e nel settembre del 1915 sul «Giornale di Sicilia», a pochi giorni dall'entrata in guerra dell'Italia in quel conflitto da molti ritenuto la conclusione del processo unitario nazionale. Nella seconda parte della novella, al narratore appare il fantasma della madre, ed è lei che ricorda al figlio l'infanzia e la giovinezza passate sotto i Borboni, l'esilio a Malta insieme al padre che si trovava lì sin dal 1848 e il giorno della morte chiamò i familiari attorno al suo letto «e si fece promettere e giurare dai figli che non avrebbero avuto un pensiero che non fosse per la patria e che senza requie avrebbero speso la vita per la liberazione di essa». È la madre, figlia di quel Giovanni Gramitto che era stato ministro nel 1848 nel governo provvisorio presieduto da Ruggiero Settimo che aveva come programma la separazione dell'isola dai Borboni, è la madre che cuce la bandiera tricolore per i fratelli che vanno a combattere contro i Borboni nell'aprile del 1860, ma vedrà ben presto l'entusiasmo e la tensione eroica di quei giorni mutarsi in scoramento di fronte ai fatti di Aspromonte, quando due fratelli si trovano a militare con Garibaldi, mentre un altro fa parte dell'esercito regolare che ha il triste compito di attaccare il Generale e di fucilare i garibaldini. Ai tempi belli della lotta sono seguiti «tempi inerti e sordi», ai sogni di un tempo è succeduto ben presto il disincanto di una realtà grigia e opaca. Il sentimento storico e patriottico che è dell'uomo Pirandello vissuto e formatosi in una temperie risorgimentale si scontra con la sua visione nichilista della realtà, frutto a sua volta di un'amara disillusione storica, che l'esito del Risorgimento in Sicilia aveva contribuito a rendere più acuta. Tutto ciò del resto Pirandello aveva raccontato in maniera

ampia e documentata nel romanzo *I vecchi e i giovani* dove la fine degli ideali risorgimentali e la prosaica realtà dell'Italia unita erano divenute temi centrali del racconto.

Ma nel romanzo, come nella novella *Colloqui coi personaggi* e in altre ancora, la disillusione e la critica riguardano il poi, ciò che è venuto dopo il Risorgimento, non i miti della rivoluzione: la narrativa pirandelliana mostra tante figure di garibaldini patetiche per il loro attaccamento *démodé* agli ideali risorgimentali, a volte addirittura comiche, ma che in ogni caso hanno un passato eroico e glorioso di cui possono a ragione menare vanto. Ricordiamo Mauro Mortara che muore alla fine del romanzo ucciso dai soldati dell'Italia che anche lui aveva contribuito a costruire; e Carlandrea Sciaràmè della novella *Le medaglie* (1904), agiato possidente un tempo e ora costretto dalla miseria a fare il sensale di agrumi, «infermiccio», «gracile, malato di cuore», la cui unica soddisfazione è «nelle ricorrenze delle feste nazionali, allorché con la camicia rossa scolorita, il fazzoletto al collo, il cappello a cono sprofondato fin su la nuca, recava in trionfo le sue medaglie garibaldine del Sessanta» e la cui ragione di vita viene meno nel momento in cui si scopre che quelle medaglie non sono state guadagnate da lui, ma dal fratello anch'egli garibaldino, morto in battaglia a Digione, e per l'onta e il disonore dell'inganno scoperto non gli resta che morire. E ancora pensiamo a Geremia nel *Guardaroba dell'eloquenza* (1908) «reduce dalle patrie battaglie, superstita di Villa Glori e – per modestia – morto di fame», a Icilio Saporini in *Musica vecchia* (1910), il cui patriottismo si esprime nella difesa della musica italiana contro la diffusione di quella tedesca, wagneriana soprattutto.

Nel caso invece dell'*Altro figlio* il segno negativo della rappresentazione investe proprio uno dei miti fondanti del Risorgimento: Garibaldi e la spedizione in Sicilia. In quel nome storpiato da Maragrazia c'è tutta la distanza del personaggio e del suo autore dalle gesta del Generale che era il simbolo stesso del Risorgimento. L'atto di rimettere in libertà feroci banditi come Cola-Camizzi e Marco Trupia è causa di un sovvertimento sociale di cui sono vittime i poveracci come la donna e il marito. C'è una violenza belluina e animalesca nelle azioni di questi briganti che Pirandello rende con espressionistiche pennellate. Maragrazia racconta «stravolta dall'orrore, con gli occhi sanguigni sbarrati» e «con le dita artigliate dal ribrezzo»:

– Giocavano... là, in quel cortile... alle bocce... ma con teste d'uomini... nere, piene di terra... le tenevano acciuffate pei capelli... e una, quella di mio marito... la teneva lui, Cola Camizzi... e me la mostrò.⁴

Alla fine del racconto, la donna «s'abbandonò su la seggiola, sfinita, ansimante, agitata tutta da un tremito convulso». E il medico che stava ad ascoltarla «stette a guardarla, raccapricciato, col volto atteggiato di pietà, di ribrezzo e di orrore». Solo Giovanni Verga nella novella *Libertà*, raccontando della rivolta a Bronte dei contadini contro i *galantuomini*, e, quindi, della repressione feroce condotta dall'esercito garibaldino, aveva mostrato scene di eguali violenza ed efferatezza. Ma la rappresentazione verghiana avviene nel segno di una teorizzata impassibilità naturalistica. Vittime della storia sono prima i *galantuomini*, poi i rivoltosi, e la pietà del narratore si riversa imparzialmente sugli uni e sugli altri. Pirandello invece si immedesima nel suo personaggio; questa volta non prende le distanze da esso, come accade nelle novelle di ambiente borghese dove spesso l'ironia è il segno di uno straniamento rispetto alle situazioni e ai personaggi narrati. Qui fa suo tutto l'orrore che la donna ha provato, e, a differenza di Verga che lascia nel vago il nome dell'autore della repressione (Bixio è indicato genericamente come il «generale»), dà un nome preciso, degradandolo, all'autore di questo disastro. Di fronte alla violenza e all'orrore della guerra i sentimenti patriottici lasciano il campo a un sentimento d'umanità più vasto e profondo. Non solo, ma Pirandello, a differenza del suo illustre predecessore non si lascia irretire dal mito romantico del brigante: si pensi all'*Amante di Gramigna*, alla protagonista Peppa che si innamora del brigante senza neppure conoscerlo, solo per la fama che lo circonda, e lo segue nella sua vita errabonda.

È un mito abbastanza diffuso nell'Ottocento, che si è tramandato sino ai nostri giorni, quello del bandito buono, alla Robin Hood per intenderci, che toglie ai ricchi per dare ai poveri, che raddrizza i torti, e riceve la solidarietà dell'ambiente in cui opera; anche Capuana che pur aveva sfatato nel suo scritto *La Sicilia e il brigantaggio* del 1892 quel mito, aveva cercato di attenuare la portata del fenomeno, sforzandosi di negare che ci fosse stata mai collusione tra brigantaggio e contadini, tra brigantaggio e proprietari. Per lui oltre tutto

⁴ Ivi, p. 52.

non c'era grande differenza tra i briganti, che in ogni caso vivono e prosperano solo in una o due delle province siciliane, e altri malfattori comuni.⁵

Pirandello, al contrario, presenta i suoi briganti per quello che sono, contadini feroci e sanguinari, che vivono in uno stato di totale anarchia, conoscono solo la legge della forza e vessano chi è più debole di loro. Siamo con ciò nell'ambito di quella varietà del banditismo sociale che insiste sull'aberrazione morale del brigante, già individuata da Hobsbawm in una nota del suo volume *I ribelli*.⁶ Ed è significativo che il nostro scrittore guardi al momento fondante del Risorgimento in Sicilia, allo sbarco di Garibaldi, come a un momento carico di valenze negative, facendo suo il giudizio di una popolana che non sa di patria e di Risorgimento, ma sente ancora dopo tanti anni l'oltraggio patito sulla sua carne e rifiuta una maternità non voluta. Per Pirandello la natura accampa i suoi diritti al di là di ogni considerazione storica e ideologica. E sappiamo quanto il sentimento della maternità sia rilevante nella sua opera, narrativa o teatrale che sia. Nel personaggio di Maragrazia predomina il sentimento del corpo violato, a differenza di quanto accadrà a Laura Banti, la protagonista della commedia del 1919 *L'innesto*, che pur di avere un figlio è pronta a fare accettare al marito il frutto di uno stupro. Nel testo teatrale prevale il dramma in ambiente borghese della maternità mancata a causa di un marito che si presume sterile o impotente, qui c'è la tragedia impastata di terra e di sangue di una guerra che colpisce gli inermi, i poveri come il marito di Maragrazia costretto a vagare per i campi, pur consapevole di ciò che lo attende, per procacciarsi di che vivere. E poi, quella guerra non ha cambiato nulla nel destino di Maragrazia. Tutta la prima parte della novella insiste sul dramma dell'emigrazione vissuto dagli abitanti del paese di Farnia. Gli uomini partono per l'America e abbandonano mogli, madri e figli, rescindono legami e dimenticano affetti. La stessa Maragrazia che ha visto partire i due figli avuti dal marito è la prima vittima delle condizioni di miseria in cui versano le campagne della Sicilia. Ma lo

⁵ Lo scritto in questione fu compreso nel vol. *L'isola del sole* pubblicato nel 1898 a Catania dall'ed. Giannotta, e ora ripubblicato in *L'isola del sole*, introd. di N. Mineo, Caltanissetta, Lussografica 1995.

⁶ E.J. HOBSBAWM, *I ribelli. Forme primitive di rivolta sociale*, Torino, Einaudi 1966, p. 47 n.

stato miserabile dell'isola oggi, il dramma dell'emigrazione, sono la conseguenza, sembra suggerirci Pirandello, di ciò che è avvenuto ieri. I poveri di ora sono gli stessi di prima e nulla sembra che sia cambiato per questi contadini. In tal modo capiamo il legame che unisce la prima alla seconda parte del racconto.

La novella ha una forza icastica che si perde in parte nella trasposizione teatrale. Non solo viene meno il riferimento a Garibaldi, ma il dramma della madre è diluito tra voci secondarie, le comari del vicinato, che valgono a disegnare l'ambiente campestre in cui si svolge la vicenda. Non è un caso che tanto i fratelli Taviani, quanto Nino Romeo, nel riprendere il tema pirandelliano si sono rifatti alla novella piuttosto che al testo teatrale. Quel racconto abbastanza serrato e compatto si dimostra ancor oggi attuale, in un momento in cui gli orrori della guerra, la fame, la violenza, gli stupri, sono ricomparsi nella civilissima Europa e tanti briganti vecchi e nuovi si presentano sulla scena della storia.

IL RISORGIMENTO
E LA FRAMMENTARIETÀ DEL PROCESSO STORICO
NE *I VICERÉ* DI FEDERICO DE ROBERTO

La Storia nella strategia narrativa de *I Viceré* di Federico De Roberto ha una funzione determinante che va oltre la rappresentazione del Risorgimento e del primo periodo post-unitario ed è al centro di un dibattito critico contrassegnato da interpretazioni anche radicalmente contrastanti. La critica su questo romanzo ha dovuto contendere non solo con la sovraccitata stroncatura crociana,¹ ma è stata anche influenzata da una lente interpretativa che subordinava *I Viceré* al *Gattopardo* e privilegiava la rappresentazione del «fallimento del Risorgimento».² Mi riferisco a letture critiche che mettono enfasi sul

¹ Si pensi in particolare a quanto fosse riduttiva l'interpretazione del Croce che vedeva ne *I Viceré* solo l'esemplificazione di una tesi da dimostrare, e cioè che «una gente usa per secoli a dominare, non abbandona questa sua pratica per larghi e profondi che siano i rivolgimenti sociali e politici accaduti» e che appunto questa tesi «toglie l'ingenuità di descrittore storico al romanziere dei *Viceré*». B. CROCE, *E. Castelnuovo-F. De Roberto – «Memini»*, 29 luglio 1939, in *La Letteratura della Nuova Italia*, vol. 6, Bari, Laterza 1948, p. 143.

² In *Lampedusa and De Roberto*, in *Italica* a.XI.VII, n. 2 (1970), TOM O'NEILL sottolineava l'irritazione espressa da Enrico Falqui in un suo articolo *De Roberto e il gattopardismo*, pubblicato in «Il Tempo», 17 gennaio 1962, verso la scarsa attenzione data ai *Viceré* e osservava che De Roberto «who suffered during his lifetime from *dannunzianesimo*, now suffered posthumously as a result of *gattopardismo*» (ivi, p. 170). Giustamente nota A. CAVALLI PASINI che «[n]on c'è dubbio che il vasto successo del romanzo di Tomasi di Lampedusa, per molti versi debitore nei confronti del predecessore, abbia a sua volta contribuito a un diffuso ritorno d'interesse verso l'opera derobertiana»; in *De Roberto*, Palermo, Palumbo 1996, p. 143. Un interesse critico, suggerirei però, che di riflesso è andato a scapito di un'indagine dell'originalità del romanzo di De Roberto. Soprattutto nel contesto della rappresentazione storico-politica, va sottolineato invece, come giustamente nota Antonio Di Grado che ne *I Viceré* c'è una «plateale epifania d'una sorta di cosmico trasformismo e di metafisico scacco. Ma non si tratta d'un alibi gattopardesco, né si può accreditare allo

pessimismo storico del romanzo e, ad esempio, definiscono *I Viceré* «essenzialmente la protesta d'un liberale del Sud, contro la classe dirigente del Sud [...] un romanzo anticrispino [...] soprattutto un romanzo dell'antirisorgimento»³ o che *I Viceré* rappresenta «d'infeudamento della rivoluzione»⁴ o che, pur qualificando che «la sensazione complessiva è come d'un autore che voglia sfidare 'ogni criterio di verisomiglianza'» De Roberto presenta «gli anni cruciali del trapasso dalla Sicilia borbonica allo Stato sabaudo, fino alle elezioni a suffraggio allargato dell'82, sotto il segno dell'immobilismo».⁵ Negli ultimi decenni ci sono stati degli studi fondamentali che hanno

scetticismo disincantato – ma vigilmente critico e lucidamente analitico – dello scrittore la successiva degenerazione di quel topos nell'immobilismo qualunquistico o nel meridionalismo querimonioso». Cfr. A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, seconda edizione, Acireale, Bonanno 2007, p. 178.

³ M. POMILIO, *L'antirisorgimento di De Roberto*, in «Le ragioni narrative», a. 6 (1960), pp. 162-63. Lo studioso insiste molto sull'importanza dei fatti specifici, sull'influenza di drammatici eventi quali i fasci Siciliani del 1894 e perciò sulla necessità di cogliere il romanzo «nella sua schietta carica meridionalistica», (ivi, p. 165).

⁴ G. TROMBATORE, «*I Viceré*». *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi 1960, p. 41.

⁵ N. ZAGO, *Sulla strategia narrativa dei Viceré*, in J. DASHWOOD e M. GANERI, *The Risorgimento of Federico De Roberto*, Oxford, Peter Lang 2009, p. 216. Si veda anche F. DE ROBERTO, *I Viceré*, introduzione di N. Zago, Milano, Rizzoli 1998, p. X. Nel suo studio comparato «*Il Gattopardo*» tra «*La Chartreuse de Parme*» e «*I Viceré*», G. TOSI sostiene che ne *I Viceré* «si trova la descrizione di un ambiente e una situazione storica condannati all'immobilità in cui le relazioni tra i soggetti sociali sono ciniche e corrotte e le scelte politiche fondamentali sono effettuate sulla base del mero interesse personale e di fazione» e aggiunge che «[q]uello di De Roberto è ancora per tanti versi un romanzo naturalista – o verista – proprio perché il suo intento originale è la rappresentazione del decadimento fisico e morale di una stripe esausta». In «*Rivista di studi italiani*», a. 18, n. 2 (2000) p. 178. Anzi che insistere su questa percezione di «immobilismo storico», mi sembra interessante invece rivolgere l'attenzione al significato di questa visione, come suggerisce Margherita Ganeri nel recente volume su De Roberto, *The Risorgimento of Federico De Roberto*. Secondo Ganeri «His [di De Roberto] intellectual disillusionment generated a need to criticize, to attack the ruling classes, and above all to attack the aristocracy, at times with outright malice» ed è appunto questo «attacco» che annulla l'ipotesi che «De Roberto espoused an ideology which is *gattopardesca*, and is therefore nihilist», p. 207 e p. 210.

giustamente rivalutato la modernità, l'attualità e la complessità narrativa de *I Viceré*. Uno dei punti fondamentali rimane comunque la funzione della Storia ed in particolare la rappresentazione del Risorgimento.

Ne *I Viceré* troviamo un'analisi rivolta a demistificare idealismi risorgimentali e soprattutto a smascherare i meccanismi del potere. La mordace e spietata ironia nella rappresentazione del Risorgimento e del periodo conseguente, particolarmente l'entrata in governo della sinistra e il trasformismo, invitano a riflettere sulle tecniche narrative impiegate a ricreare un particolare periodo storico e su alcune problematiche quali l'effettiva importanza della specificità storica dell'Italia meridionale nel significato più ampio di una riflessione sulla storia e sul rapporto fra questo romanzo e il genere del romanzo storico.⁶

⁶ Sul dibattito critico circa il rapporto de *I Viceré* al romanzo storico, si veda M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Piero Manni 1999, ed in particolare la sezione *La prospettiva storica nei Viceré*, pp. 65-80. Se si considera il romanzo storico, quel genere tipico del primo Ottocento, in termini normativi, e cioè come un testo che riflette una particolare epoca storica rimossa dal presente dell'autore, in cui vi sia particolare enfasi sugli eventi storici e la cui trama, rivolta ad impartire un messaggio pedagogico e politico, includa figure storiche e personaggi inventati, allora in questo caso *I Viceré* si distanzia molto da tale modello. Se invece per romanzo storico si intende un modello aperto in cui vi sia al centro un rapporto dialettico con la storia, in quel caso *I Viceré* potrebbe figurare come un anello nell'evoluzione fra il romanzo storico proprio del primo Ottocento e gli sviluppi di esso fino al post-moderno. Riguardo a *I Viceré* l'opinione critica è polarizzata. Nel suo articolo «*Storia e invenzione in "I Viceré"*», in «*Galleria*» n. 1-4 (gennaio-agosto 1981), G. GRANA trova l'avvicinamento de *I Viceré* al genere del romanzo storico «fondamentalmente sbagliato» (p. 67), schierandosi contro quel filone che da Albertazzi, a Kennard, Gigli, De Frenzi, Pettinato e Arrighi videro in questo testo un rinnovamento per il romanzo storico. Anche C.A. MADRIGNANI, in *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972, p. 91, afferma che «*I Viceré* non è un romanzo storico, non pretende cioè di darci l'affresco di un'età vista da un osservatore che nota il trascorrere di una sezione temporale e coglie il meccanismo dei mutamenti e traccia le linee di tendenza di una sequela di fatti». Vede invece ne *I Viceré* «una visione della storia come può averla un positivista che analizza un campione di vita sociale dopo averla posta entro limiti cronologici ben precisi e con l'intento di estrarne poi rilevamenti esemplari che garantiscono la scientificità di eventuali e successive leggi generali» e suggerisce che questo approccio preclude «ogni possibilità di slargo epocale, di dialettica universale», p. 92. De Roberto

Questi costituiscono punti di riferimento sottesi a una riflessione sulla rappresentazione del processo storico ne *I Viceré*.

I Viceré è, da una parte, una feroce protesta e denuncia diretta a una specifica epoca storica, ma è anche molto di più. Gli eventi storici, e senz'altro, la manipolazione da parte dei potenti, degli eventi appartenenti ad un periodo talmente delicato della storia italiana, sono subordinati a una visione di *malaise* molto più complessa che risiede nel pessimismo filosofico relativista di De Roberto e che è da identificarsi con quell'indagine critica europea di *fin de siècle* sul disagio della civiltà. In questo mio intervento mi concentro su una lettura de *I Viceré* che non mette a fuoco la dimensione, ampiamente discussa, del punto di vista dei potenti – cioè la rappresentazione degli Uzeda quali indiscussi protagonisti intenti ad assicurarsi il mantenimento del loro stato egemonico –, ma che invece si distacca da una visione gramsciana del Risorgimento come rivoluzione fallita o rivoluzione passiva che ha influenzato e continua ad influenzare la lettura dei *I Viceré* e, a fianco dell'attuale revisionismo storico, riconsidero fino a che punto si possa giudicare solo in negativo la rappresentazione del Risorgimento di De Roberto.

Ne *I Viceré* l'autenticità dell'ambiente e la specificità del contesto storico meridionale aggiungono al senso di realismo generato dal romanzo. Però non si tratta semplicemente di uno studio analitico di

infatti attribuisce agli Uzeda specifiche caratteristiche genetiche e comportamentali e indugia in descrizioni grottesche di corpi riluttanti, infetti da malattie, ma dal modo in cui queste descrizioni sono manipolate nel narrato è difficile limitarle a un semplice approccio empirico a sfondo analitico che precluda un commento dialettico universale. G. BORRI nel suo articolo «*I Viceré*» *Romanzo storico imperfetto*, in *Gli inganni del romanzo. I Viceré tra storia e finzione letteraria*, a c. di A. Di Grado, Catania, Fondazione Verga 1998, pp. 71-80, nella formulazione stessa del termine «romanzo storico imperfetto» suggerisce la necessità di un'interpretazione più flessibile e insiste che mentre non si trova «l'intento della grande sintesi», ne *I Viceré* «non 'la storia' ma i personaggi che sono destinati – quasi sempre involontariamente e inavvertitamente – a farla, a costituirla, giorno per giorno, rappresentano il vero soggetto» e insiste che il testo in più del romanzo storico tradizionale «ha quell'irriducibile tendenza all'introspezione capillare e individuale [...], quel gusto della scoperta interiore, analizzata caso per caso, persona per persona, che prevale in tutta la narrazione», p. 76. È proprio da questo scavo interiore del personaggio individuale che rileviamo quel disagio esistenziale verso le ideologie e la storia, quest'ultima anch'essa frantumata e ricondotta nell'ambito di un costrutto soggettivo.

uno specifico contesto provinciale ambientato in un arco di tempo particolare, spinto da un'ideologia positivista. Si ha invece la rappresentazione, espressa con nuovi linguaggi e tecniche narrative sperimentali dei meccanismi sociali e delle manipolazioni utilitarie (ed in particolare dell'acquisizione di potere) applicabili universalmente alla natura umana ed in qualsiasi periodo storico, nonché una riflessione sulla frammentarietà del processo storico stesso.

In *Il romanzo antistorico*, Spinazzola parla de *I Viceré* come «modello generativo» per *I vecchi e i giovani* e *Il Gattopardo*. Nel contesto di questi tre romanzi «antistorico» assume il significato di sovversione in quanto i tre romanzi presentano una forte critica di un periodo socio-politico in cui la storia non è vista in termini di un progressivo divenire, ma come una regressiva o statica ripetizione.⁷ Mi sembra che la sovversione vada oltre a ciò che suggerisce Spinazzola. Val la pena sottolineare che «antistorico» nel contesto de *I Viceré* potrebbe benissimo assumere il significato di una coscienza affine alla moderna sensibilità di *fin de siècle* e proiettare quel senso di frantumazione e negazione di una realtà concreta su cui l'individuo possa misurare se stesso. Inoltre «antistorico» potrebbe anche contenere quella dimensione critica avanzata da storiografi contemporanei come Hayden White o filosofi come Michel De Certeau per i quali la storia è anch'essa un costrutto soggettivo, profondamente radicato nel presente da cui essa è interpretata. Nell'associare il processo della costruzione narrativa letteraria al processo dello scrivere la storia, o come lo definisce «de fictions della rappresentazione dei fatti», Hayden White mette in risalto la natura soggettiva del narrare la storia che considera un'operazione di fiction simile a quella dello scrivere letteratura. White sostiene che:

⁷ V. SPINAZZOLA suggerisce che «l'esito delusivo del processo risorgimentale viene peraltro assunto come prova dell'inaffidabilità di ogni ideologia, ogni mitologia di progresso, giacché nulla cambia nelle vicende umane, e se una evoluzione si produce è verso il peggio, non verso il meglio. Dunque un genere letterario eminentemente borghese come il romanzo storico viene piegato al proposito di colpire a fondo la mentalità della borghesia: sia avvilendo la gloria delle imprese che l'hanno portata al potere, sia dileggiando la fiducia nel futuro che la sorregge [...] Alla persuasione ottimistica d'un ritmo ascensionale del divenire storico subentra la messa sotto accusa della storia, incapace di produrre vere modifiche nel tessuto immobile dell'esistenza»; in *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti 1990, p. 6.

Considerati come potenziali elementi del narrato, gli eventi storici hanno un valore neutro. Se alla fine trovano il loro posto in una trama tragica, comica, romantica o ironica tutto dipende dalla decisione dello storico di configurarli secondo le esigenze strutturali di un intreccio o *mythos* invece di un altro.⁸

I Viceré, quale costruito narrativo rappresentante uno specifico momento storico attraverso la tecnica impersonale, e particolarmente quale *romanzo di costume*,⁹ come l'aveva definito De Roberto nell'intervista con Ugo Ojetti, dovrebbe rispettare una certa accuratezza storica, una progressione logica degli eventi e dare le sembianze di verisimilitudine alla rappresentazione dei costumi e meccanismi sociali. Nonostante ciò, De Roberto presenta un'interpretazione degli eventi particolarmente soggettiva e deforme, o come è stato suggerito fin espressionistica, e una scelta volutamente selettiva dei fatti storici al fine di imprimere autenticità a un segmento storico interpretato principalmente attraverso la prospettiva di un gruppo di potenti intenti a mantenere il loro stato egemonico, facendo allo stesso tempo per mezzo di questi un'aspra identikit di abuso di potere politico. In tal modo, *I Viceré* sia nella propria struttura, sia nel contenuto tematico incentrato com'è in una prospettiva presente, quasi domestica, nel ricreare la storia delucida la natura soggettiva del processo stesso del creare storia e genera un senso di universale presente in una trama aspramente ironica. Nel romanzo la storia diventa la rappresentazione disincantata della legittimazione di abuso di potere e di manipolazioni continue, interpretate dalla prospettiva deterministica di quegli attanti che costruiscono la storia – da qui l'aspra

⁸ H. WHITE, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press 1978, pp. 84-85. La traduzione nel testo dell'articolo è fatta da me dall'originale: «Considered as potential elements of a story, historical events are value-neutral. Whether they find their place finally in a story that is tragic, comic, romantic or ironic [...] depends upon the historian's decision to configure them according to the imperatives of one plot structure or *mythos* rather than another».

⁹ Nell'intervista a De Roberto, pubblicata da U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Dumolard 1895, De Roberto, nel considerare il genere del romanzo, sostiene: «io credo che non vi sia salvezza che nel romanzo di costume e il romanzo che sto per pubblicare è un romanzo di costume: *I Viceré*», p. 85. Spiega poi che il futuro del romanzo risiede in un tipo di scrittura «che vorrà riunire il romanzo puramente psichico col romanzo di costume», pp. 85-86.

denuncia dell'autore. In questo senso sia la scrittura della storia che la storia vista come esistenza quotidiana interpretata soggettivamente sono avvolte dall'ombra pessimista e destabilizzante del relativismo derobertiano.

In questa mia presentazione anzi che soffermarmi sull'ovvio pessimismo che mette a fuoco la componente umana, egoista e corrotta del periodo storico vorrei considerare, quello che Michail Bachtin, definisce la *pluridiscorsività* del romanzo,¹⁰ e soffermarmi sulla pluralità delle voci narranti, sul ritmo e sui diversi piani del racconto che rivelano un significato più complesso di quello implicito nel punto di vista dominante dei potenti. Fra le tante voci nel testo, vorrei rivolgere l'attenzione anche a quella voce più sottile e critica che esprime i cambiamenti apportati dal Risorgimento, cioè quella voce che descrive gli Uzeda alle prese con una nuova realtà e che senz'altro non presenta la loro ascesa al nuovo potere come un dato di fatto, una facile ascesa, facilmente giustificata dalla loro razza ed estrazione sociale, ma che invece li giudica come personaggi, semplicemente più privilegiati e spietati partecipanti alla lotta per la sopravvivenza. Questa voce narrativa non prorompente aggiunge una prospettiva in più alla lotta degli Uzeda e dà rilievo alla loro patologica e illusoria ossessione di conquistare, oltre che alla loro vulnerabilità. Con-

¹⁰ Ne *I Viceré* troviamo un complesso dialogismo, sorretto da una pluridiscorsività, che non si esaurisce entro i limiti del dialogo, diretto o indiretto libero che sia, ma ingloba la stratificazione del narrato. Cioè, secondo Bachtin «il romanzo orchestra tutti i suoi temi, tutto il mondo oggettuale che esso esprime e raffigura. Il discorso dell'autore, i discorsi dei narratori, i generi letterari intercalati, i discorsi dei protagonisti non sono che le principali unità compositive, mediante le quali la pluridiscorsività è introdotta nel romanzo, ognuna di essa ammette una molteplicità di voci sociali e una varietà di legami correlazionali (sempre in vario grado dialogizzati) tra queste». *L'Heteroglossia*, questo termine coniato da Bachtin, ossia «la pluridiscorsività introdotta nel romanzo (quali che siano le forme della sua introduzione) è un *discorso altrui in lingua altrui* che serve all'espressione rifratta delle intenzioni dell'autore. La parola di questo discorso è una particolare parola *bivoca*. Essa serve insieme a due parlanti ed esprime simultaneamente due diverse intenzioni: quella del personaggio che parla e quella dell'intenzione rifratta dell'autore. [...] La *parola bivoca* è sempre internamente dialogizzata. In essa si trova un dialogo potenziale, non svolto, [...] di due concezioni del mondo, di due lingue». M. BACHTIN, *Estetica e Romanzo*, a c. di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi 1979, pp. 70-71 e p. 133.

tribuisce anche a mettere in risalto lo studio dei tratti ereditari e comportamentali necessari alla conquista di potere e fa apparire gli Uzeda ancor più come attori irrefrenabili, isolati nel loro consorzio dilaniato da conflitti.

Allo stesso tempo, anziché concentrarmi sul senso di delusione verso lo specifico momento storico, rivolgo l'attenzione verso due aspetti salienti nella rappresentazione di De Roberto e cioè verso la descrizione di quei meccanismi che formano il processo storico stesso e verso la realtà percepita attraverso la deformazione soggettiva dei punti di vista individuali dei personaggi. Se, come è stato ampiamente discusso dalla critica contemporanea, il testo rappresenta il Risorgimento come una rivoluzione corrotta, nel testo ci sono anche riferimenti allo studio antropologico del ciclico ripetersi di modelli comportamentali che agiscono all'interno del processo del divenire storico e riferimenti agli elementi progressivi di questo evento storico, visibili allora e messi in enfasi dall'attuale revisionismo storico.¹¹ Dal fatto stesso di isolare e smascherare la deformità del punto di vista dei potenti, viene messo in risalto e denunciato l'aspetto malefico e corrosivo dell'abuso di potere. Ci sono molti indizi nel testo che denunciano la soggettività deformante del punto di vista dei detentori di potere ed è precisamente questa complessità

¹¹ Da Croce a Gramsci in poi storici liberali e marxisti si sono dibattuti e scontrati sui successi o insuccessi del Risorgimento e della classe politica italiana. Secondo un revisionismo storico in corso questo dualismo avrebbe attardato una riflessione in positivo rivolta ad analizzare e rivalutare il contributo dei governi pre-risorgimentali al conseguente sviluppo dell'Italia unita, il ruolo dell'influenza della Chiesa nel periodo post-risorgimentale e soprattutto una riflessione che prendesse in considerazione un raffronto dei problemi e sviluppi dell'Italia in rapporto alla situazione europea, anch'essa alle prese di simili problemi economici e politici. Si considerino in particolare P. BEVILACQUA, *Breve storia dell'Italia meridionale dall'Ottocento ad oggi*, Roma, Donzelli 1993; R. ROMANELLI, *Il comando impossibile. Stato e società nell'Italia liberale*, Bologna, Il Mulino 1988; V. D'ALESSANDRO e G. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Vespro al nostro tempo*, Torino, UTET 1989; la recensione-articolo di J.A. DAVIS, *Remapping Italy's path to the Twentieth Century*, in «Journal of Modern History», a. 66 n. 2 (1994); L. RIALI, *The Italian Risorgimento: State, Society and National Unification*, Londra, Routledge 1994; A.A.VV., *Society and Politics in the Age of Risorgimento*, a c. di J.A. Davis e P. Ginsborg, prima edizione 1991, poi Cambridge, Cambridge University Press 2002.

della struttura dialogica a costituire l'originalità del romanzo di De Roberto ed ad offrire un'introspezione al periodo che va oltre all'aspetto politico.

Il romanzo è ben lungi dal suscitare quel senso di rassegnazione che magari si potrebbe dire di trovare nel Verga o anche ne *Il Gattopardo* di Lampedusa, anzi il lettore è quasi schiacciato dal grido di protesta che trapela dal romanzo. Un intenso dinamismo è presente nel ritmo del testo, nella natura erratica ed irrequieta dei personaggi principali, nel persistente pettegolare delle voci narranti anonime, nelle costanti lotte interne e nei drammatici cambiamenti politici. Anzi che di *immobilismo* sarebbe più opportuno parlare di un dinamismo istigato da quella stessa caratteristica umana fondamentale che De Roberto vede alla base di tutte le azioni, cioè quell'*amor proprio* che ha la potenzialità di vilificare e degradare tutte le attività umane: da qui deriva l'amara denuncia di De Roberto alla società e alla politica.¹²

Il romanzo narra la carriera politica del duca d'Oragua e del pronipote, Consalvo, principe di Francalanza. Benché predominino nella rappresentazione di queste due carriere le corrotte manipolazioni di potere prima esercitate dal Duca D'Oragua e dal suo consorzio politico, e poi da Consalvo, il testo suggerisce anche che la dinastia Uzeda non è più l'indiscussa detentrici di potere assoluto e che, seppure lentamente, un processo di democratizzazione si sta affermando. Un processo di cambiamento dall'assoluto potere del pas-

¹² G. BORRI, in *Come leggere I Viceri di Federico De Roberto*, Milano, Mursia 1995, suggerisce che De Roberto «utilizza» i grandi avvenimenti del proprio tempo per elaborare un suo particolare schema di pensiero che – in un ambito fondamentalmente positivista e attraverso anche gli influssi della corrente deterministico-lombrosiana molto diffusa all'epoca – lo coinvolge sempre più profondamente, e lo porta in un ambito più propriamente esistenziale». In tal modo Giancarlo Borri giustifica ciò che considera «alcune anomalie – o meglio “dimenticanze”», p. 20, da parte dell'autore nel rappresentare i drammatici eventi storici che coinvolgevano le varie classi sociali in quel periodo. Infatti, se si considerano le varie espressioni di protesta, le sommosse del 1892-93 che portarono alla formazione dei *Fasci Siciliani* e ai *Motti di Sicilia* del dicembre 1893 e la campagna repressiva di Francesco Crispi nel 1894, data della pubblicazione del romanzo, si deve riconoscere nell'ottimismo espresso dal Duca D'Oragua e da Consalvo verso la facile manipolazione delle masse, un alto livello di deformazione soggettiva attribuita dall'autore ai personaggi ai fini di accentuare la loro ossessiva smania di conquista.

sato è implicito, ad esempio, nella ardua lotta che il Duca deve intraprendere per adempiere alle sue ambiziose smanie di potere, nei compromessi a cui si deve sottomettere, e nel continuo evolversi di situazioni politiche che lo mantengono in uno stato di costante ansia e vulnerabilità. Con spietata ironia il testo rappresenta l'ingenua sottomissione degli elettori che, non ancora pronti a far fronte ai cambiamenti politici offrono il loro mandato al duca, perché abbagliati dal prestigio dell'aristocrazia; ma allo stesso tempo il testo sottolinea anche che il prestigio del duca fra le masse può essere sfruttato dalla nuova emergente classe politica. Non gli sprovveduti e vitimizzati Giulente, ma i Vazza, i Mazzarini e le voci nello sfondo che agiscono e criticano. Leggiamo: «il duca aveva dato ascolto alle lusinghe dei rivoluzionari, ai quali premeva di trarre dalla loro parte un personaggio importante come il duca d'Oragua». ¹³ Il comportamento del duca è messo sotto accusa nel testo da un dialogo implicito che sembra difendere il duca, ma in effetti mette in rilievo le critiche che gli vengono mosse contro da una opposizione politica. Queste voci critiche anonime sono sempre presenti nella descrizione della carriera del duca, e alla fine quando la sua popolarità è quasi distrutta, egli stesso confessa: «d'indifferenza sfiduciata di quanti volevano sbarazzarsi di lui» (587) e «sicuro di essere spazzato via come una foglia secca, egli si ritirava finalmente di buon ordine, fingeva di rinunciare spontaneamente per non patir l'onta di una disfatta» (602).

La carriera del duca viene rappresentata come una costante lotta per rimanere a galla. Interpretata principalmente dalla prospettiva della sua partecipazione nell'ambiente catanese e dalle informazioni filtrate che arrivano a Catania, il suo coinvolgimento politico diventa la lente deforme attraverso cui vengono presentati gli eventi storico-politici. L'intelligenza politica e preveggenza del duca sono costantemente ridicolizzate, la sua scaltrezza e gli espedienti per sopravvivere sono messi in evidenza con disprezzo e allo stesso tempo si intuisce l'esistenza di un'opposizione politica che lo minaccia incessantemente. All'apice della sua carriera viene rappresentato, sempre sotto una luce fortemente canzonatoria e ironica, mentre si congratula dei miglioramenti apportati alla città:

¹³ F. DE ROBERTO, *I Vicari*, edizione a c. di M. Lavagetto, Milano, Garzanti 1983, p. 102. Ulteriori riferimenti al romanzo verranno indicati nel testo dell'articolo, fra parentesi, dopo la citazione.

grazie a lui, la prima ferrovia a cui s'era messo mano in Sicilia era quella da Catania a Messina, e il porto aveva numerosi approdi di piroscafi, e la città era stata dotata di numerose scuole, d'una ispezione forestale, d'un deposito di stalloni; e un istituto di credito, la Banca Meridionale, stava per sorgere; e il governo prometteva d'intraprendere una quantità di opere pubbliche, di aiutare il municipio e la provincia; e i buoni liberali, i figli della rivoluzione, ottenevano a poco a poco quel che chiedevano: un posto, un sussidio, una croce. La sua popolarità toccava l'apice. Alcuni è vero, gli rimproveravano l'assenza durante i fatti del '62, addebitandola alla paura [...]. Più che nei primi tempi della deputazione, faceva colpo mentovando i suoi grandi amici politici: "Quando andai da Minghetti... Rattazzi mi disse... In casa del ministro..." (357-58).

Nonostante ciò, se si va oltre all'uso letterario di questi fatti impiegati a rappresentare l'autopromozione sfrontata del duca, l'autore ci presenta l'altra faccia della medaglia, la realtà concreta è che in quel periodo miglorie all'infrastruttura cittadina erano in corso.

Il duca riesce ad arricchirsi sfruttando a vantaggio suo e della sua famiglia informazioni riservate che ottiene dal governo e l'autore ci fornisce la critica più aspra di questo attraverso la deformazione della famosa frase di Massimo D'Azeglio: «certuni bene informati assicuravano che una volta, nei primi tempi del nuovo governo, egli aveva pronunciato una frase molto significativa, rivelatrice dell'ereditaria cupidigia vicereale, della rapacità degli antichi Uzeda: «"Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri..."» (427). Di nuovo questa corruzione non è solo criticata nel testo attraverso la rappresentazione negativa del duca, ma viene soprattutto filtrata e comunicata da voci narranti minori che esprimono una coscienza attribuita a un'opposizione politica. Queste voci nell'economia del testo, focalizzato principalmente sul punto di vista degli Uzeda, appariranno come voci secondarie, ma nondimeno assumono un'importanza non indifferente nella costruzione narrativa.

Le conseguenze della legge elettorale del 1882 riguardo al suffraggio allargato presagite dal duca sono comunicate al pronipote: «"Non vedi che i vecchi partiti sono finiti? Che c'è una rivoluzione? Chi può dire cosa uscirà dalle urne a cui hanno chiamato la plebe? Un vero salto nel buio!... Se mi presentassi io stesso", per giustificarsi, riconosceva finalmente la verità, "resterei nella tromba! [...]"» (605). Queste conseguenze vengono infatti rappresentate attraverso la difficile campagna elettorale di Consalvo. Mentre, come giustamente fa notare Carmelo Spalanca, l'autore «si propone di illustrare

il camaleontismo di Consalvo, la sua capacità di adeguarsi alle circostanze e di sfruttarle abilmente ai suoi fini»,¹⁴ De Roberto con smagliato acume politico mostra anche che gli sforzi di Consalvo per ottenere l'appoggio del popolo erano a dir poco enormi. La vittoria di Consalvo infatti è descritta come risultato di una lotta colossale, quasi inumana in cui le umiliazioni sopportate, i compromessi fatti appaiono ancor più intensi proprio perché essi vengono contrastati alla stima sproporzionata che il giovane principe ha di se stesso.

Mi sembra importante non sorvolare sui riferimenti nel testo che alludono all'esoso prezzo che Consalvo paga per il suo successo. Essi offrono un'immagine più equilibrata dell'interpretazione sociopolitica di De Roberto che, pur sempre caratterizzata da un cupo pessimismo verso la natura umana, non ignora la realtà dei cambiamenti sociali e il processo di democratizzazione in corso. Basti pensare alla lotta febbricitante intrapresa da Consalvo fino al discorso elettorale e al discorso stesso: «non ne poteva più, sfiancato, rotto, esausto da una fatica da istrione: parlava da due ore [...] faceva ridere il pubblico, lo commoveva come un attore tragico, si sgolava come un ciarlatano per vendere la sua pomata» (638); e di nuovo: «udire il principe di Francalanza discorrere in piazza come un cavadenti... lo spettacolo era veramente straordinario» (626); il suo tormento e disgusto per il contatto con il popolo: «Lì in quelle stanze piccole [...] affollate di povera gente dalle mani callose, cominciava il suo tormento» (612); o «La notte stentava a prender sonno, con la mano scottata dal contatto di tante mani sudice, sudate, ruvide, incallite, infette» (616). E tutto questo, l'autore insiste nel sottolineare, per ottenere un risultato solo marginalmente superiore al candidato concorrente, il borghese avvocato Vazza. De Roberto specifica fin il conto delle votazioni 6043 contro 5989 voti (641), cioè solo 54 voti in più del suo concorrente.

Consalvo, nonostante la sua mania ossessiva di potere, non con-

¹⁴ C. SPALANCA, *L'ascesa politica del principe Consalvo*, in *Gli inganni del romanzo...*, cit., p. 233.

Nel suo saggio Carmelo Spalanca mette a confronto la rappresentazione di Consalvo a quella di personaggi in altri romanzi parlamentari del periodo e sottolinea il distacco dell'autore verso il suo personaggio, ma ignora i riferimenti agli ostacoli a cui Consalvo deve far fronte che delineano più che distacco, disgusto da parte dell'autore verso il suo personaggio.

quisterà Roma, né diventerà ministro del consiglio come si diletta a fantasticare, ma rimarrà uno dei tanti politici che si arrabbattono a mantenere il loro potere, come aveva fatto il suo prozio prima di lui. La sua lotta appare ancora più patetica se si va oltre al testo e si considerano le proiezioni dell'autore per questo personaggio, la sua lenta e tormentata carriera rappresentata in *L'imperio*.¹⁵ In questo romanzo postumo, Consalvo dopo 20 anni dietro le quinte riceve la nomina di ministro degli interni per dimettersi poco dopo, perché implicato in uno scandalo. Non gli si conferisce nemmeno una modesta parte della carriera intelligente del marchese di San Giuliano a cui il personaggio dovrebbe essere ispirato.¹⁶ L'autore aveva

¹⁵ *L'imperio* fu pubblicato per la prima volta il 15 aprile 1929 dalla casa editrice Mondadori, quasi due anni dopo la morte di De Roberto. Secondo una lettera scritta a Ferdinando Di Giorgi il 15 dicembre del 1895, quando uscirono *I Viceré* l'autore aveva già scritto 5 capitoli di questo romanzo: «*L'imperio*, cominciato da due anni, sta per ora a dormire: ne ho scritto cinque capitoli, ma mi spaventano le difficoltà»; in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto, la vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, p. 316. Per la genesi di questo romanzo, si veda A. PAGLIARO, *Pessimism as 'il colore del tempo' in L'imperio by Federico De Roberto*, in DASHWOOD e GANERI, *The Risorgimento...*, cit., pp. 237-38.

¹⁶ È stato più volte sottolineato che il personaggio di Consalvo sarebbe ispirato alla figura dell'allora Antonino Paternò Castello, marchese di San Giuliano. Luigi Capuana, entusiasta dal romanzo chiede a De Roberto: «tu dovresti farmi un piacere per mettermi in caso di gustarlo meglio; dovresti mandarmi una chiave, coi nomi veri, perché parte non li rammento. Figuriamoci che se ne dice costì! Quel Consalvo (stavo per dire Marchese di S. Giuliano) è una meraviglia addirittura!», in *Verga-De Roberto-Capuana. Catalogo della mostra*, a c. di A. Ciavarella, Catania, Giannotta 1955, p. 178. D. TANIERI nel suo articolo, *Tempo e storia nei Viceré*, in *Gli inganni del romanzo...*, cit., pp. 120-21, nota le somiglianze fra brani tratti dall'articolo dello stesso De Roberto *Un'altra crisi*, pubblicato in «Panfulla della domenica», il 16 marzo 1882, sulle dimissioni del marchese di San Giuliano dall'incarico di sindaco di Catania e quelle di Consalvo nel romanzo. Vi è da sottolineare anche che sia in questo articolo che nel romanzo, De Roberto insiste sull'opposizione critica e sulla coscienza da parte di quell'opposizione delle ambizioni e manipolazioni del sindaco. Diversi studiosi hanno documentato il lavoro biografico di De Roberto su questo personaggio storico. Si vedano in particolare i saggi di C.A. MADRIGNANI, *Pensiero politico e «avviso politico» in F. De Roberto*, in *Letteratura e società*, Palermo, Palumbo 1980, pp. 411-77; BORRI, *Come leggere I Viceré*, cit., pp. 37-41. M. GANERI, *Le fonti dell'Imperio*, in *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Firenze, Le Monnier 2005, pp. 86-105.

già accennato a questo senso sproporzionato degli Uzeda del loro potere, quando ne *I Vicerè* aveva descritto il viaggio di Consalvo. Tutto questo segmento narrativo è incentrato a dimostrare la provincialità e insignificanza del principe fuori dal suo ambiente limitato e protetto: «egli si vedeva uno qualunque in mezzo alla folla che non gli badava [...] il nome di principino di Mirabella aveva perduto la sua virtù, era diventato quello di un signore qualunque» (478). Consalvo reagisce a questa umiliazione cercando di trovare un mezzo per stabilire la sua importanza fuori di Catania. La strada gli viene indicata da un borghese, reputato inferiore a lui: «l'onorevole Mazzarini, giovane avvocato della provincia di Messina», per cui leggiamo Consalvo «sentiva un profondo disprezzo di razza» (480). È significativo che sia proprio un borghese, disprezzato da Consalvo per la sua volgarità e ceto sociale, ad aprire nuovi orizzonti all'erede della dinastia degli Uzeda. Mazzarini gli suggerisce di mettersi in politica, e Consalvo ne rimane colpito: «egli si vide in un momento schiuder dinanzi, dritta ed agevole, la via che andava cercando, quella che d'un umile faccendiere come Mazzarini faceva un uomo importante, riverito e corteggiato» (482). Con feroce sarcasmo l'autore rappresenta la logica megalomane di Consalvo: «Deputato, ministro – Eccellenza! – presidente del consiglio, Vicerè per davvero; che cosa occorre per ottenere quei posti? Nulla, o ben poco» (482). L'esagerazione è troppo forte per non esser considerata altro che una vera e propria acida canzonatura da parte dell'autore.¹⁷

Anche il discorso politico di Consalvo alla fine dell'ultimo capitolo dovrebbe essere interpretato tenendo a mente questa rappresentazione ironica della megalomania di Consalvo. L'ironia non è solo rivolta a svelare l'opportunismo sfrenato di Consalvo e il disprezzo che dimostra per gli ideali e le conquiste umane, ma contribuisce anche a disumanizzare il personaggio e a crearne l'immagine di una specie di

¹⁷ A questo proposito, di particolare interesse è l'articolo di M. CHU, *Federico De Roberto e le ragioni del potere*, in «MLN», a. 111 (1996). Basandosi sul concetto di Michel Foucault che il potere sviluppa i suoi propri «discorsi di verità», Chu sostiene che questo concetto viene rappresentato da De Roberto nel modo in cui gli Uzeda manipolano e ridefiniscono continuamente la ragione per assecondare il loro potere e appunto: «È nella figura di Consalvo che si trova anche l'esempio estremo dell'asservimento del discorso razionale da parte del potere» e questo si manifesta particolarmente nell'«abuso della cultura per avanzare interessi puramente personali» (ivi, p. 80).

marionetta nel suo *dénouement* psicologico.¹⁸ In effetti la rappresentazione dello stato patologico di Consalvo è l'aspetto più interessante e determinante nell'interpretare questo discorso. In un crescendo attentamente costruito dall'autore, Consalvo raggiunge il punto in cui immedesimato completamente nella sua illusoria conquista di potere e presunzione delle sue capacità, perde il controllo della situazione e tutto quello che conta per lui è «che si dicesse che aveva parlato due ore difilato» (639). Vari riferimenti nel testo indicano che Consalvo, in uno stato euforico e assorbito dal suo narcisismo, perde quell'abilità manipolativa che normalmente sa esercitare e, coinvolto invece in una sfida a se stesso, non riesce a recepire la reazione del pubblico. Il discorso comincia e finisce con allusioni a un senso di distacco fra il pubblico e l'oratore. Leggiamo che «un gruppo di studenti motteggiatori» discutono animatamente se Consalvo avrebbe cominciato con «l'aristocratico *Signori* o il repubblicano *Cittadini*» (631) e alla fine del lungo discorso che occupa ben nove pagine di narrazione il commento finale proveniente da un gruppo di spettatori è: «Adesso che ha parlato, mi sapete ripetere che ha detto?» (640). Il discorso è inframezzato da fragorosi applausi, ma anche da riferimenti critici e fin anche sarcastici. Verso la fine del discorso «[p]ochi lo seguivano in quelle elucubrazioni, altra gente andava via, le signore sbadigliavano francamente [...] piccoli gruppi di spettatori seccati se ne andavano», «il presidente del comizio abbassava lentamente la testa vinto dal sonno» la gente «se la svignava», «alcune seggiole rovesciate dalla gente che scappava fecero un gran fracasso» (638-39). Questo discorso che dovrebbe marcare il suo trionfo, è il più significante esempio della reificazione e disumanizzazione di Consalvo.¹⁹

¹⁸ Madrignani riconosce in questo discorso e in quello del settimo capitolo de *L'Imperio*, un forte atteggiamento ironico «che nasconde ed insieme rivela l'incredulità dell'autore nei confronti di quanto gli oratori vanno dicendo, per cui al narratore non rimane che "giocare" con questo frasario ufficiale» e ancor più riscontra nel personaggio di Consalvo un coinvolgimento anzi che controllato, quasi impulsivo per cui: «l'oratore rimane invischiato in questo meccanismo di crescente intensità per cui egli deve "dire tutto", usare tutte le figure del parlato pubblico, sfruttare tutti i luoghi della retorica politica». C.A. MADRIGNANI, *Retorica e retorica dei discorsi politici di Consalvo*, a c. di S. Zappulla Muscarà, in «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura», a. XXXI, n. 1-4 (1980), p. 78 e p. 80.

¹⁹ Ancor più cattiva sarà la rappresentazione di Consalvo in parlamento nel primo capitolo de *L'imperio*, a c. di C.A. Madrignani, Milano, Oscar Mon-

I Viceré ci offre una visione globale in cui abbiamo la rappresentazione dell'inserimento di alcuni membri degli Uzeda nelle nuove strutture di potere, una rappresentazione che da un lato riflette il reale aspetto storico della continuata partecipazione dell'aristocrazia nelle nuove strutture di potere. D'altro lato però questa rappresentazione rivolta a svelare i meccanismi del potere è senz'altro caratterizzata da ambiguità e vilipende le conquiste degli Uzeda. I simboli che suggeriscono che la lotta degli Uzeda è un'impresa tormentata e vulnerabile e che il loro potere è in declino sono numerosi: dall'emergere di famiglie altrettanto ricche che loro, dall'essere costretti a concedere quasi libero accesso al palazzo per ottenere l'appoggio politico, percepito come un'invasione dagli stessi membri della famiglia, dal matrimonio di Lucrezia al borghese Giulente – «Ci voleva la rivoluzione, il mondo sottosopra, perché si vedesse una cosa simile» (248) –, e particolarmente dagli sforzi sproporzionati dell'orgoglioso Consalvo per ingraziarsi quel popolo veementemente disprezzato. Si consideri a questo proposito l'ironia implicita nel segmento narrativo in cui la delegazione viene al palazzo ad offrire il mandato politico al duca. La voce narrante osserva: «Il principe, infatti, approvando il liberalismo dello zio e godendo dei vantaggi della sua popolarità, non aveva potuto permettere che tutti gli scalzacani dai quali era circondato entrassero nel nobile quartiere delle Sale Rossa e Gialla» (249). «Gli scalzacani» vengono invece accolti in una sala secondaria. La totale invasione avviene quando il figlio Consalvo verrà eletto: «il quartiere di gala era aperto al pubblico; egli non relegava gli elettori nelle stanzette buie dell'amministrazione, come aveva fatto suo zio; spalancava le nobili Sale Gialla e Rossa, il Salone degli specchi, la Galleria dei ritratti» mentre «[u]n infinito disprezzo di quel gregge lo animava» (614). Con l'entrata delle sinistre abbiamo praticamente la conversione del palazzo Uzeda a una *casa del popolo*, «il palazzo Francalanza, illuminato a giorno risplendeva [...] per le scale era un brusio incessante; nelle sale non si respirava» (642).

dadori 1994. Qui il personaggio è deriso, insultato come l'insignificante: «illustre ignoto» d'onorevole A, Bi, Ci, U, Zeta» (ivi, p. 10). Il suo intervento viene fischiato nel modo più irriverente «ma sta zitto art. 100», p. 21, accompagnato da suoni di «latrati, miagolii, nitriti [...] tarà, taratà, taratà... Perépè, perépè, perépè» e da un senso di irritazione dagli altri deputati (ivi, p. 23), le sue affettazioni inglesi gli attirano l'appellativo di «cocchiere dell'ambasciata inglese», (ivi, p. 10 e p. 21).

Allo stesso tempo il testo ci presenta la prospettiva individuale, le azioni e le interpretazioni soggettive del personaggio che contribuiscono alla creazione del processo storico percepito come un ammasso di singole azioni, motivate dall'interesse individuale. La lotta politica a Catania e gli eventi storici che portarono all'unità d'Italia fino all'entrata delle sinistre in parlamento vengono anch'essi ridimensionati a un livello soggettivo per una rappresentazione che giustappone svariate prospettive individuali relative al singolo fatto storico. L'intelaiatura narrativa è così costituita da un accumulo di «piccoli fatti» secondo il metodo di Taine, come leggiamo in una lettera di De Roberto,²⁰ e una segmentazione di livelli narrativi e di interpretazioni contrastanti che, da un canto contribuiscono a creare una realtà sfaccettata, ma dall'altro danno un senso di frantumazione del reale.

La narrazione passa ripetutamente dalla prospettiva interna del personaggio all'immagine proiettata esternamente e percepita da altri. Così che quando, ad esempio, si arriva all'alba dell'unificazione d'Italia, le manipolazioni interessate degli Uzeda sono state ampiamente descritte e contrastate con l'immagine pubblica che gli Uzeda proiettano, il documento storico – in apparenza la famiglia aristocratica che più vistosamente ha lottato per l'unificazione –. Il Duca viene celebrato come un grande patriota, Lodovico, Priore benedettino, ha distribuito pane e vino ai garibaldini e poi ha fatto sfilare i novizi benedettini, incluso Consalvo, «tutti con gran sì ai tricorni» (246). Il Duca «aveva fatto scrivere un gigantesco sì» al portone del Palazzo degli Uzeda e ugualmente il principe ne «aveva fatto tracciare anche lui uno per precauzione sul muro della villa» al Belvedere dove si trovava (245), mentre «da folla dei contadini scioperati, giù in strada gridava “viva il principe di Francalanza”... dentro don Eugenio dimostrava che la Sicilia era una nazione e l'Italia un'altra; e donna Ferdinanda sgolavasi: “Ah, se torna Francesco!”» (245). De Roberto volutamente gioca con la dimensione esterna e la dimen-

²⁰ De Roberto si riferisce a questo «metodo di piccoli fatti» in una lettera scritta a Ferdinando Di Giorgi, in riferimento all'altro romanzo del ciclo, *L'illusione*. «sopra tutto il paragone con le ricostruzioni del Taine. Questo mi ha fatto il piacere più grande, perché scrivendo quel libro, io avevo dinnanzi appunto il metodo dei piccoli fatti di Ippolito Taine: ora tu per primo hai trovato ed hai detto qual è stato il mio vero modello»; cfr. A. NAVARRIA, *Lettere inedite di Federico De Roberto*, in «L'osservatore politico letterario», a. 9 (1963), p. 76.

sione interna sovvertendo il concetto di una realtà obiettiva basata sui fatti.

Questo continuo passaggio dal pubblico al privato rivolto al contesto della realtà storica diventa un'accusa pesante come sottolinea Sergio Campailla:

Non importa che il primo deputato del collegio sia in realtà un leader del regime borbonico che si sta smantellando, un bieco reazionario che si è goduto i massacri del Quarantotto guardandoli col canocchiale, circondato dalle truppe di Ferdinando II. Ogni cattiva coscienza si può risciacquare di bucato, ogni verità può convertirsi in menzogna e viceversa, la storia si manipola: questa è la convinzione di De Roberto.²¹

Ma quel che ancor più conta è l'enfasi sul gioco illusionistico, la sovversione del fatto oggettivo, sia rivolto alla realtà individuale, sia alla realtà storica. Il fatto esterno solo parzialmente ci rivela la verità e quello che l'individuo percepisce, la realtà su cui si formano decisioni e giudizi ha molti risvolti. Accanto al tradimento del duca nel 1848, ricordato da alcuni, accanto alle sue paure intime, le azioni meschine, il testo presenta anche la persona, il politico apparentemente impegnato negli eventi storici. L'idealismo e il patriottismo di Benedetto Giulente, anch'essi vengono sottoposti alla stessa tecnica di frantumazione. Il giovane infervorato dall'amor di patria, ferito a Volturno, è poi anche colui che asseconda gli affari degli Uzeda e che compromette i suoi ideali, fin pronunciandosi nel 1862 in un discorso contro Garibaldi: «nessuno poteva mettere dubbio, disse, la sua devozione al Generale, nè la coscienza gli permetteva di dare ragione a quelli che volevano schierarsi contro il liberatore della Sicilia; ma bisognava piuttosto dimostrargli, col dovuto rispetto, il pericolo a cui era esposta la città», discorso ambiguo questo che nega i suoi pensieri intimi e lo compromette, scandalizzando «i suoi antichi amici» (327). Giulente, per assecondare la famiglia Uzeda perde ogni credibilità, senza risolvere niente in quanto dopo la partenza di Garibaldi, «da dimostrazione era diventata sommossa, le fiamme consumavano il circolo dell'aristocrazia» (328). In questa giustaposizione fra il pubblico e il privato, in questo scavo spietato dell'aspetto egoista degli

²¹ S. CAMPAILLA, *Le figure mostruose del potere*, in *Gli inganni del romanzo...*, cit., p. 85.

esseri umani, del loro insulso dilaniarsi, il concetto di una realtà verificabile è screditata dalle molte sfaccettature nascoste.

L'intrecciarsi dell'elemento storico con la vita privata dei personaggi produce inoltre un senso intenso di perpetuo presente. Nel romanzo gli eventi storici sono così intimamente intrecciati alla storia privata della famiglia che diventa difficile stabilire se stiamo seguendo cronologicamente le vicende degli Uzeda o la storia pubblica. La caratteristica predominante è il ritmo intenso con cui gli eventi pubblici e privati si susseguono che genera una sensazione di coinvolgimento in un processo storico *in progress* intercalato nelle manipolazioni quotidiane dei detentori di potere. Domenico Tanteri vede nella struttura narrativa «due diverse e [...] intimamente contrastanti concezioni del tempo». La prima, sarebbe quella concezione implicita, a livello di fabula, sottesa nell'arco della narrazione, essenzialmente dinamica, di un tempo lineare che Tanteri associa con il positivismo e un senso di progresso. L'altra invece sarebbe una concezione statica e «intonata alla visione pessimistica dello scrittore». Questa seconda percezione «di un tempo circolare» sarebbe la concezione che vede riflessa nel discorso di Consalvo della storia come «monotona ripetizione». Secondo Tanteri quest'ultima «visione immobilistica e fatalistica» costituisce «d'elemento artisticamente più fecondo» che fornisce al romanzo la sua dimensione filosofica.²² Anzi che produrre una visione fatalistica o immobilistica queste due concezioni del tempo contribuiscono ad accentuare un contrasto implicito fra il naturale movimento progressivo dell'umanità e il ripetersi dei modelli comportamentali sulla storia. Il contrasto è rafforzato dall'enfasi che l'autore mette nell'analisi dei comportamenti umani e degli istinti che spingono le azioni degli individui e nelle conseguenze che essi hanno sui meccanismi e i rapporti sociali. Questa analisi comprende tutti i livelli di organizzazione sociale – dal nucleo fondamentale del consorzio umano, cioè la famiglia, alla Chiesa e alla politica.

L'autore delinea delle caratteristiche comportamentali attribuibili a qualsiasi «razza predona». Con queste ci descrive gli Uzeda. La testardaggine, la pazzia, l'istinto di dominare e l'abilità di cambiare opinione repentinamente, sono tratti che contraddistinguono gli Uzeda,

²² D. TANTERI, *Tempo e storia ne I Viceré*, in *Gli inganni del romanzo...*, cit., pp. 131-32.

ma sono anche tratti molto utili per la conquista del potere. Per poter dominare è utile aver quella testardaggine, fino all'ossessione che permette di conseguire il proprio scopo senza distrazione, è anche utile poter essere pragmatici e cambiare idea e posizione quando l'occasione lo richiede, apparire stravaganti: «da un giorno all'altro, quando uno meno se l'aspettava, senza perché, cangiavano di botto» (69). Questi tratti non sono solo usati per descrivere il comportamento opportunista del duca o l'atteggiamento trasformista di Consalvo, ma funzionano anche nella sfera domestica per la conquista di poteri. Chiara, ad esempio, cambia convenientemente dall'odio per il futuro marito, alla devozione totale, una volta costretta a sposarsi, perché solo così può trarre vantaggio dalla sua nuova situazione. L'attenzione dell'autore non è però sui legami, ma sulla depersonalizzazione e alienazione fra gli individui. In questo senso, concezioni positiviste quali l'appello ad elementi di razza, la malattia, la decadenza fisica, gli stati patologici vengono filtrati nel narrato, non al fine di dimostrare una teoria, ma per sottolineare e criticare i meccanismi del potere e per rappresentare una società in crisi.

Consalvo si fa portavoce della lotta per la sopravvivenza e di una lotta in cui una sfrenata ed egocentrica conquista di potere raggiunge livelli patologici. Ci dice: «Non c'era dunque nient'altro fuorché l'interesse individuale; per soddisfare il suo amor proprio egli era disposto a giovare di tutto». Commento questo seguito immediatamente dalla condanna del narratore: «Del resto, il sentimento ereditario della propria superiorità non gli permetteva di riconoscere il male di questo scettico egoismo» (512). Tramite lo spietato egocentrismo di Consalvo, e non solo il suo, l'autore ci induce a riflettere sulle responsabilità sociali individuali. In ultima analisi, è proprio questa natura egocentrica dei potenti che viene condannata. Perché è proprio questo senso sfrenato dell'egoismo e dell'autopromozione individuale a corrompere le istituzioni sociali, a vilificare le ideologie e a distruggere i rapporti umani. Il testo offre un'immagine della società invischiata ad ogni livello nella corruzione. La sua disumanità è messa a nudo, così come il compromesso di ogni sistema etico e la disintegrazione dei rapporti umani. Ma anzi che la denuncia della perdita degli ideali c'è l'ancor più cupa e cinica rappresentazione di modelli ben radicati di comportamento e la soggettivazione del fatto oggettivo che determina l'isolamento dell'individuo nella prigione dell'essere, distaccato dal proprio mondo circostante.

Consalvo riflette sulla storia e ci dice che è «una monotona ripetizione». Però questa è anche un'interpretazione che conviene a Consalvo e che corrisponde alla sua posizione ideologica, non la riflessione dello scrittore sulla storia. Consalvo ha bisogno di credere che la storia si ripeta e di vedere nelle nuove strutture politiche le stesse opportunità di potere egemonico per la sua classe sociale. Mi sembra fuorviante interpretare l'affermazione che «la storia è una monotona ripetizione» come una posizione totalizzante, anti-progresso da parte dell'autore, o come «una corsia di lettura» come suggerisce Madrignani.²³ Anzi direi con Di Grado che «L'anti-comizio del neo-deputato alla zia non va interpretato, perciò, come un manifesto ideologico e come un pronunciamento dell'autore [...]: ma come affabulazione tragicamente nichilista, come maldestro esorcismo, come apotropaico rigetto d'un incolmabile *horror vacuū*,²⁴ ma aggiungerei che De Roberto, attraverso gli Uzeda, propone una situazione ipotetica, ci fa cioè con essa toccare il fondo. Ma dietro alla visione deformata e dissacratoria esistono i vari baroni Palmi ed altri a cui rimane un barlume di idealismo. La natura umana e i modelli comportamentali costituiscono la monotona ripetizione, come, in fondo, anche Consalvo suggerisce «Gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi» (648), non gli eventi specifici, né le strutture sociali. In questo senso le nuove strutture politiche verranno sottomesse agli stessi sfruttamenti e sovversioni di prima che vilificheranno il progresso e rallenteranno l'emancipazione sociale. Ma per quanto riguarda la sicurezza di Consalvo per un'indiscussa ascesa al potere gli eventi nel testo ne hanno dimostrato il suo lato precario.

Consalvo, a questo punto del romanzo, è un personaggio ben fisso in una patologia narcisistica. La sua interpretazione del mondo

²³ Secondo Madrignani «la figura di questo rampollo degli Uzeda lievita, nelle ultime pagine, in direzione autobiografica [...] Per bocca di Consalvo il romanzo enuncia la propria legge, indica cioè una sua corsia di lettura [...] Tutto *I Vicari* si riassume nella proposizione secondo cui "la storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi" [...] Consalvo è diventato voce della dismagata filosofia della storia di De Roberto, incredulo di ogni progressismo portato dai liberali "conquistatori" ed è insieme il personaggio coerente di una famiglia bisognosa di una razionalizzazione», in *Federico De Roberto. Romanzi, novelle e saggi*, introduzione, Milano, Mondadori 1984, p. XLIII.

²⁴ A. DI GRADO, *La vita, le carte...*, cit., p. 179.

è particolarmente deformata dalle sue illusioni di grandezza. Le stesse strategie impiegate ad accattivarsi il pubblico nel *meeting* politico, sono adesso impiegate per riguadagnarsi la simpatia della prozia. Il lettore sa che la ragione della visita è che «da quella parte poteva venirgli qualcosa, un mezzo milioncino» (644). Questo suo discorso perciò verrà strutturato per soddisfare quello che presume siano i desideri di zia Ferdinanda. L'altro motivo, come si scopre dall'introspezione del personaggio e dalla voce narrante, è il bisogno che Consalvo sente di giustificare se stesso: «egli diceva queste cose anche per se stesso, per affermarsi nella giustezza delle proprie vedute» (658) e di nuovo «[t]ravolto dalla foga oratoria, nel tripudio del recente trionfo, col bisogno di giustificarsi agli occhi propri, di rimettersi nelle buone grazie della vecchia, egli improvvisava un altro discorso, il vero, la confutazione di quello tenuto dinanzi alla canaglia» (649). A questo si aggiunge la posizione critica della voce narrante: «la vecchia stava ad ascoltarlo, senza più tossire, soggiogata dall'eloquenza del nipote, divertita e quasi cullata da quella recitazione enfatica e teatrale» (649).

La costruzione degli eventi storici viene rimodellata dalle illusioni di Consalvo, dal punto di vista di quella «malarazza di predoni» da cui proviene. Nonostante ciò, ci sono affermazioni palesemente contraddittorie. Consalvo osserva: «certo tra la Sicilia di prima del Sessanta, ancora quasi feudale, e questa d'oggi pare ci sia un abisso; ma la differenza è tutta esteriore. Il primo eletto col suffragio quasi universale non è un popolano, nè un borghese, nè un democratico: sono io, perché mi chiamo principe di Francalanza» (648). Questo appare necessariamente prevenuto e ambivalente, in quanto alla sua percezione distorta sottosta una realtà di cambiamento. Infatti il risultato esatto specificato nel testo dimostra che Consalvo riesce appena ad ottenere abbastanza voti per sconfiggere l'altro candidato. Il principe seleziona quegli eventi che gli convengono e li interpreta per convincersi che la sua classe sociale riuscirà a mantenere il proprio potere e che la borghesia rimarrà ad un livello subordinato. Il suo stato patologico è sottolineato dalle allusioni al suo fantasticare: «Tacque un poco, chiudendo gli occhi: si vedeva già al banco dei ministri, a Montecitorio» (649). Comunque, pur sembrando un'espressione della megalomania di Consalvo, questo discorso altamente emotivo, implicitamente rivela un'altra realtà storica. Quando il principe mette in dubbio la legittimità dei Borboni, in effetti, sta

esprimendo semplicemente il suo bisogno di giustificare a se stesso e alla zia che la sua entrata in politica non significa un degrado del suo stato principesco. – «In politica vostra eccellenza ha serbato fede ai Borboni, [...] considerandoli come i sovrani legittimi [...] Ma la legittimità loro da cosa dipende? Dal fatto che sono stati sul trono per più di cent'anni... Di qui a ottant'anni Vostra Eccellenza riconoscerebbe dunque come legittimi anche i Savoia...» (649) – Ma anche in un periodo così vicino agli eventi come il 1894, constatiamo la realtà storica nelle parole di Consalvo e percepiamo gli effetti del passare del tempo sulla storia.

La classe aristocratica è riuscita a riorganizzarsi in modo diverso e grazie al proprio stato privilegiato di partenza, ha trovato modi di infiltrarsi nella nuova classe politica dominante. Non sarebbe stato realistico mantenere il contrario. Ma quando si descrive il romanzo come la rappresentazione di "infeudamento", o "di immobilismo" o come un'espressione di "antirisorgimento", gli si impone una visione unilaterale che lo impoverisce. Nella sua complessa struttura dialogica il romanzo offre una visione ambivalente. Attraverso la Storia si arriva a una riflessione universale sulla natura umana, sui mali e gli abusi sociali, e sul processo soggettivo in cui la storia stessa viene costruita ed interpretata. Le affermazioni di Consalvo nel suo ultimo discorso appartengono alla stessa visione deformante di tutto il romanzo. L'immagine che rimane con noi dall'ultimo segmento narrativo è quella di due personaggi diametricamente opposti, membri e fautori di una società in conflitto, ognuno isolato nella propria solitudine e preso dalle proprie ossessioni. Anzi che l'interpretazione di un'epoca storica passata, si desume dal romanzo una percezione della storia vista dalla prospettiva di quello che ci può svelare del nostro presente. Ma il nostro presente e la nostra realtà ci appaiono sempre più indefinibili. Secondo il pessimismo relativista di De Roberto, il presente non è altro che una serie di prospettive provvisorie, frammentate e soggettive che non offrono nessuna certezza e sono sempre aperte a reinterpretazioni. Allo stesso tempo, come la realtà quotidiana, anche la rappresentazione dei grandi fatti storici è plurivalente e frammentata.

IL REVERENDO E IL LETTIGHIERE

L'attenzione critica sulla produzione novellistica di Verga nel suo complesso, e dunque anche sulle *Novelle rusticane*, è stata certamente minore (fatte salve poche eccezioni) rispetto a quanto è accaduto per i grandi romanzi. Ma esse sono comunque nel "canone" verghiano. Qual è dunque il senso, *oggi*, di riportare l'attenzione su opere di Verga molto note e studiate? Si può ritenere di introdurre quei sia pur minimi elementi di ripensamento, o di riflessione originale, o di nuova prospettiva che la lettura critica dovrebbe pur sempre imporre? E – infine – qual è la legittimità di un raffronto fra una delle novelle più aspre, originali e riuscite – per generale consenso – come *Il Reverendo* e un testo "minore" (capofila anzi di altri testi "minori") come *Cos'è il Re?* Provo a rispondere (a rispondermi, innanzi tutto), pensando all'occasione e all'argomento di questo convegno e partendo dall'ultima delle domande: una base di riflessione nuova, sia pure in misura limitata, può essere data da due premesse: la prima, considerare le *Novelle rusticane* come un *reticolo tematico* e una *costruzione narrativa complessiva*; la seconda, guardare ad esse, nell'insieme e poi nei singoli testi, come a un *sistema formale e stilistico*, retto da alcune principali direttrici; entro il reticolo tematico e il sistema formale stanno, a mio avviso, alcune risposte ai quesiti che mi sono posto. Ma la domanda più importante è, in questo contesto: come affronta la storia, nei suoi eventi e nel suo processo concreto, il sistema formale dell'impersonalità? Proverò a procedere per punti.

1. *Reticolo tematico*

Nonostante la dispersione delle prime pubblicazioni su periodici – fatto più che comprensibile nelle condizioni editoriali degli anni di Verga, per di più per un genere adatto a collocarsi nelle appendici – la sensazione di progetto unitario, di una costruzione "a mosaico",

volta a fornire un quadro complessivo, in movimento e sfaccettato, eppure ideologicamente coerente, della realtà siciliana, si propone con forza al lettore. La maggior compattezza della raccolta, rispetto a *Vita dei campi*, è ormai un dato ormai generalmente acquisito dalla critica.¹

I rimandi interni non sembrano obbedire a una rigorosa costruzione programmata a priori, ma a un insieme di collegamenti e riprese tematiche dirette e indirette (un solo esempio: il Reverendo della novella eponima compare di sfuggita, ma significativamente, anche in *Don Licciu Papa*). Nella raccolta, molte novelle si legano innanzi tutto negli sfondi geografici e ambientali, che poi sono solo due, e diversi: quello di gran lunga più rappresentato è il territorio della Piana di Catania, del Biviere di Lentini, delle colline di Licodia Eubea e di Vizzini e Caltagirone; le due novelle finali, prima della singolare chiusa (una sorta di *résumé* dei personaggi della raccolta costituita da *Di là del mare*), ossia *I Galantuomini* e *Libertà*, hanno per sfondo rispettivamente il territorio etneo forse fra Viagrande e Treccastagni, dove già si erano svolte le vicende di *Storia di una capinera* e di *Nedda*, e poi Bronte; incerta la collocazione geografica di *Il Mistero*, che potrebbe anch'esso essere ambientato in territorio etneo (valga il richiamo alla Madonna di Valverde).

Eppure, con l'eccezione di *Libertà* e di *Di là del mare*, le distinzioni nella collocazione territoriale sono solo accidentali. Anche *I galantuomini* e *Il Mistero* sono senz'altro riassorbiti, socialmente, nello sfondo comune alle altre novelle. Verga sa bene che, dal punto di vista sociale e produttivo, l'area etnea, nella quale vige la piccola proprietà terriera, è ben diversa dal feudo, dalle città demaniali, dall'area delle diffuse coltivazioni cerealicole e dell'allevamento. Ma, giustamente, considera questo un dettaglio trascurabile dal punto di vista estetico e dal punto di vista della verità della rappresentazione e, quando vuole, lui così rigoroso nei dettagli e nella lettura della assiologia contadina, passa sopra ad evidenti assurdità quale quella, in *Di là del mare*, di far osservare alla dama forestiera, dal bastimento che si avvicina a Messina,

¹ Cfr., ad esempio, M. TROPEA, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga, in Ironia e realtà. Saggi su Verga e Pirandello*, Rovito (CS), Marra Editore 2002, pp. 55-81; N. MEROLA, *Introduzione a G. VERGA, Le novelle*, voll. 2, Milano, Garzanti 2009, pp. LIII-LVII; P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2004, pp. 15-25 e 51-60.

lungo lo Stretto, tutti i luoghi nei quali si sarebbero svolte le vicende delle altre novelle (di cui si può dunque immaginare che le siano state raccontate dal suo amante, controfigura dell'autore): Piana di Catania, Biviere di Lentini, montagne di Licodia, Bronte ed Etna compresi!² Quasi la ripetizione del cosmorama che appare a introdurre *Pentolaccia* (nella stessa posizione finale, fra l'altro, nella raccolta precedente); e gli stessi luoghi sono poi rivisti dai due amanti dalla casetta di campagna nella quale vivono i loro intensi giorni d'amore. A proposito di quest'ultima novella, così eterogenea rispetto alle altre, osserveremo qui di sfuggita che essa assolve una evidente funzione strutturante proprio per la sua eterogeneità di soggetto, tema e stile, oltre che per la esplicita e quasi esibita inverosimiglianza da cui è contrassegnata. Se si riflette sul fatto che *Fantasticherie* apriva a sua volta, nell'edizione del 1880, la serie di *Vita dei campi* così come *Di là del mare* chiude la serie delle *Novelle rusticane*, l'idea che Verga voglia rinchiusa la sua produzione novellistica maggiore entro una cornice eteronoma, riservando allo sguardo del narratore-«osservatore» un giudizio esterno che equilibri il procedere per via di oggettività e impersonalità, e che intenda per ciò stesso legare assieme le novelle campestri e rusticane (fra una damina incipriata là e una sofferente d'amore qua: poco cambia), l'ipotesi dunque di un ideale romanzo a mosaico o a quadri, e comunque, di un reticolo narrativo fra le novelle, si fa più persuasivo. Osserva N. Merola che «le novelle restano e valgono come autonomi corpi narrativi, tessere di un mosaico più vasto e modelli contestuali in esso dei grandi romanzi».³ La questione merita di essere ripresa, in altra sede.

Ma ritorniamo ai legami tematici veri e propri, che riguardano altri aspetti, ben noti e certamente di maggior rilievo: quelli che richiamano la miseria e l'oppressione del bracciante, la cupidigia folle per la "roba", l'ascesa sociale imperiosa di nuovi ceti, la primazia della dimensione economica, in alto (cupidigia dell'accumulazione) e in basso (attenzione al necessario per vivere), l'impercettibile e so-

² «Pareva che quei luoghi si animassero dei personaggi della leggenda, mentre egli li accennava ad uno ad uno. Colà la Malaria; su quel versante dell'Etna il paesetto dove la libertà irruppe come una vendetta. Laggiù gli umili drammi del Mistero e la giustizia ironica di Don Licciu Papa». Cito, qui e d'ora in avanti, da G. VERGA, *Le novelle*, a c. di N. Merola, vol. I, Milano, Garzanti 2009, p. 365.

³ N. Merola, *Introduzione...*, cit., LXVI.

prattutto non percepita mutazione politica (sfondo ottuso di cambiamenti esteriori privi di apparente trasformazione), la malaria e le sofferenze fisiche, le superstizioni e il cinismo disilluso di tutti i protagonisti. Tutto ciò è perfino scontato, *oggi*. Non allo stesso modo dovevano considerare questi aspetti i contemporanei di Verga, se è vero che molti fra i suoi lettori d'allora parlano della sua novella come di «bozzetto». Ossia, per citare le parole di un indispettito e saccente recensore quale Ruggero Bonghi («La Cultura», 15 agosto 1883), «di quello schizzo d'un particolar tratto della natura viva riguardata con una lente di molto ingrandimento» nella quale si ridurrebbe l'arte dei veristi. Così che Verga può serenamente essere apparentato alla Percoto, a Fucini, a Romani, allo stesso Farina, magari su un gradino più basso per le «volgarità» che, da *Nedda* in avanti, si presentano esplicite nel testo.

2. Sistema formale

Ben più rilevanti appaiono i legami nella resa dei piani stilistici e formali. Diremo, sinteticamente, che quasi tutte le novelle comportano una scelta stilistica che viene subito percepita da un lettore fuori dall'ordinario come Luigi Capuana, il quale ricorre al termine, certo impreciso ma efficace, di *umorismo*:

dirò soltanto che qui si rivela una nota nuova del Verga o meglio, che qui si accentua più energicamente quell'umorismo fine quella rappresentazione comica di certe situazioni della vita del quale si trova qua e là qualche accenno nei suoi lavori precedenti.

L'*umorismo*, parlando del Verga, non può significare qualcosa di personale, una specie d'intervenzione dell'autore fra i suoi personaggi e il lettore. Il Verga è di quei pochi scrittori moderni che hanno il coraggio e la forza (la forza soprattutto) di spingere il processo artistico dell'*impersonalità* fino all'estremo limite possibile.

[...]

L'*umorismo* del Verga scaturisce dalle intime viscere della situazione fortissimamente resa: è l'osservazione acuta dello scrittore che prende corpo e vita e s'impone. Somiglia a quella gomitata di un amico che vi dice: guarda! guarda! e vi costringe a guardare mentre passavate distratto.⁴

⁴ La recensione di L. Capuana appare su «l'anfulla della Domenica», 14 gennaio 1883.

Oggi preferiremmo forse parlare di livello basso-mimetico, per esprimerci con il linguaggio di Frye; quello in cui il personaggio non è più un eroe, non è superiore al lettore, non presenta caratteri di eccezionalità e dunque può essere seguito alla pari nelle sue vicende.⁵ In effetti – diciamolo all'ingrosso – le prime quattro novelle dell'edizione 1883, *Il Reverendo*, *Cos'è il Re*, *Don Licciu papa*, *Il Mistero*, manifestano queste caratteristiche stilistiche, rafforzate dalla ripresa di qualche motivo narrativo e addirittura di qualche personaggio; ma è anche da ricordare che in alcune novelle questa caratteristica della scrittura lascia spazio anche ad altre, più sostenute e drammatiche (*I Galantuomini*, *Pane nero*, *Gli orfani*); le rimanenti novelle, *Malaria*, *La roba*, *Storia dell'asino di San Giuseppe*, *Libertà*, *Di là del mare*) riservano solo qualche spazio a questa modalità, e vi prevale uno spessore «tragico» o patetico, dipendente anche dalla costruzione dell'intreccio e dalle modalità enunciative. Eppure, nonostante la varietà, l'impressione di uniformità «comica» e di un abbassamento dello stile, di una «sordina», s'impone prepotentemente al lettore delle *Novelle rusticane*.

Ripetiamolo: il termine *umorismo* utilizzato da Capuana, se assunto nel senso ormai acquisito finirebbe con l'essere attratto nell'orbita di quello pirandelliano, che è ben altra cosa, e sarebbe quindi improprio e inefficace. Ma certo l'amico di Verga sta cogliendo pienamente la fase che quest'ultimo sta sperimentando nella raccolta, quella di una evoluzione dell'impersonalità, dopo *I Malavoglia*, nella quale i *modi del grottesco* centrati soprattutto su arditi procedimenti antifrastici, i *temi dello squallore* quotidiano dell'opportunismo e dell'insensatezza, la pratica della *costruzione narrativa* sempre più fondata su anacronie (prolessi e analessi) e su ellissi, la *sintassi* avviluppata e talvolta oscura delle sovrapposizioni e dell'indeterminatezza di voci e punti di vista, giungono – ripetiamo le parole dello scrittore-critico – «fino all'estremo limite possibile». Oltre questo limite, infatti, abbiamo la rappresentazione scorciata e allegorica, frantumata e disperata, che è propria di *Mastro-don Gesualdo*. Ed è un altro capitolo, nel quale i modi dell'impersonalità hanno uno spazio ridotto, o forse solo diverso.⁶

⁵ Per la definizione di basso-mimetico, cfr. N. FRYE, *Anatomia della critica* (1957), Torino, Einaudi 1957, p. 46.

⁶ Per la poetica dell'impersonalità cfr. soprattutto D. TANTERI, *Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto*, in *Le lagrime e le risate delle cose*, Catania, Fondazione Verga 1989, pp. 129-211.

4. Rinuncia all'«effetto della catastrofe»

C'è un passo, nella lettera introduttiva a *L'amante di Gramigna*, che spesso rimane oscurato dalla formula, che segue immediatamente, dell'opera d'arte che «sembrerà essersi fatta da sé», e che non è meno importante, ma che forse si spiega e si realizza al meglio proprio nelle *Novelle rusticane*. noi, scrive Verga, e intende certamente parlare di sé e di pochi altri entro un movimento che immagina sia destinato a crescere, «sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravvisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno impreveduto, meno drammatico ma non meno fatale».⁷ L'effetto della catastrofe che «volentieri» si sacrifica è quello dei colpi di scena, del dramma, del patetico esibito, delle battute a effetto, perfino dello scioglimento nel finale; materia della scrittura verista potrà essere dunque una situazione in cui regna l'inerzia, priva d'azione, «odiosa ma non tragica», in quanto *apatheis*, per dirla con Aristotele (*Poetica*, XIV, 42)⁸. Pierluigi Pellini riconduce questo orientamento di Verga, in pagine e con argomenti persuasivi, alle posizioni di Zola, alla sua polemica contro il *romanesque*⁹ e naturalmente, alle spalle di entrambi, all'antiromanticismo di Flaubert. E aggiunge un'osservazione nell'insieme condivisibile sulla differenza fra le novelle di *Vita dei campi* e quelle della successiva raccolta, guardando alla poetica e alla sua realizzazione più che ai risultati estetici. Se Verga, «in *Vita dei campi*, non è ancora disposto a rinunciare alla coerenza ferrea (e perciò artificiale) della struttura narrativa, che anzi si fa più evidente abolendo tendenzialmente ogni digressione», più avanti tenderà a non ripetere questa struttura: «la logica naturalista del finale aperto, e dell'intreccio modellato sulle monotone ripetizioni, o incoerenti svolte, dell'esistenza quotidiana, sarà accolta solo nelle *Novelle rusticane*, dove il ruolo tradizionalmente privilegiato dell'eroe e della conclusione forte (del punto d'arrivo, per dirla con Verga) cede il passo a una struttura sempre più corale e digressiva». Solo le novelle della seconda raccolta, dunque, sarebbero da considerarsi «a pieno titolo naturali-

⁷ G. VERGA, *Novelle* cit., p. 213.

⁸ ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, 14, 6. Cito dall'edizione a c. di C. Gallavotti, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori 1987, p. 49.

⁹ P. PELLINI, *In una casa di vetro*, cit., pp. 23-25.

ste», anche nel senso di una adesione più motivata a questa poetica, sostiene dunque Pellini, che così conclude:

Solo nelle *Rusticane* si consuma definitivamente la rinuncia al «drammatico degli avvenimenti», e al loro incedere «fatale»: di conseguenza, la struttura narrativa non si incentra più, come in *Vita dei campi*, su un eroe principale, e sulla sua vicenda ricca di *pathos* e di 'interesse'; la narrazione volutamente si sfilaccia, mima il ritmo lento e sconnesso dell'esistenza quotidiana; soprattutto, rinuncia al suggello 'in battere' di una conclusione forte (la morte, spesso violenta, che domina incontrastata negli *explicit* della raccolta precedente). Le *Rusticane*, in netta maggioranza, finiscono 'in levare', applicando magistralmente quella che [...] si deve senz'altro chiamare sordina naturalista.¹⁰

Segnalo qui quel che appare sempre una sorta di paradosso: nella introduzione a *L'amante di Gramigna* Verga promuove e programma il moderno romanzo, «la più completa e la più umana delle opere d'arte», entro lo spazio di una novella; quasi che la distinzione fra i due generi gli apparisse irrilevante: e forse per lui era proprio così. Ora è un dato acquisito, da Eichenbaum («Il romanzo e la novella sono forme non solo di genere diverso, ma intrinsecamente opposte»)¹¹ a Gailus (la novella è «la forma della crisi: racconta stati d'eccezione, momenti in cui i modelli tramandati perdono le coordinate che costituiscono il loro mondo e la loro identità»),¹² dalle osservazioni di Poe a quelle di Pirandello, che novella e romanzo moderni si collocano su piani diversi e incompatibili, e che nella novella dell'Ottocento e del Novecento siano insostituibili, fra l'altro, la *brevisitas* (ossia la tendenza all'essenzialità monotematica, alla visione di scorcio, alla rappresentazione della contingenza e del caso) e la *perspicuitas*, ossia l'esemplarità dei personaggi. Naturalmente non è quel che troviamo, né ci aspettiamo di trovare, nei lunghi racconti di Salvatore Farina, o nelle figurine di Caterina Percoto, o ancora nei bozzetti sul mondo rusticano di Renato Fucini. Il paradosso – fruttuoso e originale paradosso – è dunque anche che Verga, certamente fra i

¹⁰ Ivi, p. 25.

¹¹ B. EICHENBAUM, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi*, a c. di Tz. Todorov, p. 238.

¹² A. GAILUS, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il romanzo*, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi 2002, vol. II: *Le forme*, p. 506.

maestri della scrittura moderna nel rappresentare la *forma della crisi* e gli stati d'eccezione, costruisca non un romanzo (genere sincretico e polilogico, nel quale, come sappiamo, non dobbiamo aspettarci uno scioglimento) ma una serie di novelle, fra le *Rusticane*, nelle quali il personaggio – forte o debole, vincitore o vinto, radicato a un tempo nell'arcaico e nel moderno – venga delineato a tinte smorzate e indirette, nella sua quotidianità banale appaia mediocre e appena sbizzato, novelle in cui l'azione sembri non avviarsi e non concludersi, nel cui finale «in levare» sia assente uno scioglimento (o almeno così appaia): effetti della rigorosa applicazione del “metodo” verista, dell'originale soluzione dell'impersonalità. Eppure, se manca l'andamento culminativo, l'acme narrativa, la *brevitas* è criterio e modo narrativo essenziale e originalissimo, nel Verga delle *Rusticane*: essa è resa attraverso «l'allusione e l'illusione di incompletezza, l'indicazione di una essenzialità spinta stoicamente fino alla mutilazione e alla contrazione più indistricabile»,¹³ attraverso il suggerimento di un antecedente taciuto ma necessariamente presupposto (si veda l'*incipit* di *Il Reverendo*: «Di reverendo non aveva più né la barba lunga né lo scapolare di zoccolante...», con quel che segue), e dalla soppressione sistematica di frammenti di materiali narrativi essenziali, di ellissi, insomma, specialmente nella parte iniziale. È inoltre difficile, in tale gioco di tagli e rimandi, individuare un punto di svolta, anch'esso tratto narrativo essenziale della novella moderna. Citiamo ancora Nicola Merola: «Anziché sforzarsi di riprodurre fotograficamente la realtà, lo scrittore impersonale preferisce significarla, mettendo in primo piano la sproporzione tra i segni che egli allinea e le cose assenti, che possono solo essere evocate». *Il Reverendo* e *Cos'è il Re*, pur nel loro dislivello, sono al riguardo esemplari.¹⁴

¹³ N. MEROLA, *Introduzione...*, cit., p. LXVI.

¹⁴ E cfr., a contrario, P. PELLINI, *In una casa di vetro*, cit., p. 124, in un passo che riguarda Zola: «La scelta della linearità (“tout droit”) e il rifiuto delle digressioni (“pas de complications”) implica una tendenziale assenza di prolessi e analessi, e dunque una drastica riduzione di ogni effetto di *suspense* (che si nutre appunto di mezze anticipazioni, di ellissi poi recuperate in *flash-back*, ecc.)».

5. Impersonalità extralocalità e policentrismo: Il Reverendo

Poche novelle, o forse nessuna, come *Il Reverendo*, appaiono tanto rigorosamente e programmaticamente prive di azione, prive di inizio e, *in apparenza*, di conclusione e scioglimento, sistematicamente giocate su preannunci tematici e analessi, su ellissi, tessuto antifrastico, caotici intrecci di voci: una novella polifonica, insomma; poche – o forse, ancora nessuna – azzardano il ritratto di un personaggio così evidentemente sgradevole e repulsivo. Si tratta di un ulteriore oggetto di rappresentabilità, cui Verga perviene attraverso un apprendistato per linee spezzate, che passa soprattutto dai personaggi negativi dei *Malavoglia*, dove peraltro lo stesso zio Crocifisso esibiva, sebbene *pro forma*, risvolti di umanità e qualche reale debolezza. La brutalità sommessata, cinica e ipocrita di un personaggio siffatto non era forse mai stata rappresentata con tale consequenzialità: siamo di fronte ad un esempio vero e proprio di scrittura della crudeltà, per rigore inflessibile della logica narrativa (un altro esempio nelle *Novelle rusticane*, di taglio e impianto del tutto diverso, lo troviamo nella *Storia dell'asino di San Giuseppe*). Eppure il modello, nell'uso dei tempi della narrazione e nella procedura antifrastica, è già presente nella più grande fra le novelle di Verga, in *Rosso Malpelo*. Qui faccio solo menzione dei possibili termini del raffronto (trascurando le evidenti differenze): inizio ad un punto indeterminato della vicenda, quando il personaggio è già consolidato nella coscienza di chi lo narra, recuperi analettici, individuazione di un punto di svolta (la morte del padre in *Malpelo*, l'Unità d'Italia nel *Reverendo*), chiusura della novella (ben diversa, naturalmente, nei due casi).

Di *Il Reverendo* abbiamo una lucida ed esaustiva lettura recente, dovuta al compianto C.A. Madrignani. Poco o nulla c'è da aggiungere o contestare al suo saggio, che si avvale anche della consultazione dei manoscritti inediti e del raffronto fra edizioni a stampa. Ne ripercorriamo dunque le linee interpretative principali: a) a differenza di Mazzarò in *La roba*, eroe dell'accumulazione dissennata e a suo modo figura tragica (difatti si ha uno scioglimento rapido e finale con la morte disperata, quasi a smentire quanto finora abbiamo detto, in generale, sulle *Rusticane*) a differenza anche di Gesualdo, che vorrebbe equilibrare l'accumulazione di ricchezze con gli affetti familiari, il Reverendo accumula beni con finalità di potere, di «sfida... tutta sociale», si integra nel clan dei potenti, si gode la

vita a cominciare dal sesso; b) il percorso di presentazione del personaggio è accidentato, frammentato e non-lineare, e qui Verga «ap-
plica un punto di vista che si disloca in varie zone del racconto, così
da provocare nel lettore uno stato di disorientamento costante»;
l'«obliquità della enunciazione arriva al massimo della potenzialità
espressiva»;¹⁵ proprio come aveva scritto Capuana, l'impersonalità
giunge qui «fino all'estremo limite». Tale limite comporta anche una
notevole incertezza, per il lettore, nell'individuare il personaggio cui,
di volta in volta, attribuire il commento. Quando, ad esempio, si
parla del Vicario la cui veste lacera «era uno scandalo per la reli-
gione», s'incontra il punto di vista del Reverendo stesso o «l'eco di
discorsi riportati»? c) tutto ciò porta a una costruzione «policentrica»
e polilogica, nella quale – aggiungiamo noi – viene coinvolta qua e
là perfino la funzione di regia del narratore e le “marche” autoriali,
come a suo tempo suggerito da Mazzacurati,¹⁶ anche se è possibile,
nei vari commenti alla carriera del personaggio, distinguere «tra i
paesani commentatori e i poveri paesani»¹⁷, questi ultimi rassegnati
all'inevitabile oppressione del padrone-reverendo, che non solo
gioca a tressette con la baronessa, ma è anche immaginato come fa-
miliare del Re e fornito del potere di darsi l'assoluzione da solo.

Certo: questi estremi esiti dell'impersonalità assieme combinati
(ellissi, policentrismo del punto di vista, sistema complesso delle ana-
cronie, procedimenti antifrastici) sono non solo un ostacolo, ma un
vero e proprio impedimento al ritratto a tutto tondo, al *pathos* e alla
tipizzazione, e, specie se sommati allo squallore piatto dell'astuto per-
sonaggio, alla costanza senza eccezioni del suo cinismo e della sua
malvagità, debbono *necessariamente* condurre al rifiuto degli «effetti
della catastrofe», oltre che dei colpi di scena e delle sorprese. Eppure
il personaggio «non è una maschera che non conosce mutamenti»,¹⁸
ma è soggetto a un declino, a confrontarsi con il cambiamento. La
novella non avrà così una catastrofe finale (sarebbe troppo in con-
flitto con il personaggio e con l'elaborazione che ne fa la collettività),

¹⁵ C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet 2007, p. 50.

¹⁶ G. MAZZACURATI, *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespolo, in Stagioni dell'Apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Torino, Einaudi 1998, pp. 17-36.

¹⁷ C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia*, cit., p. 56.

¹⁸ Ivi, p. 58.

ma sicuramente un suo scioglimento problematico, un risultato
dello sviluppo logico del racconto, che risulterà «meno impreveduto,
meno drammatico, ma non meno fatale», come leggiamo appunto
in *L'amante di Gramigna*. E avrà anche un suo punto di svolta, implicito
e quasi occultato dalla strategia dell'obliquità, ma concreto ed esterno
al mondo del Reverendo: e questo punto di svolta è, naturalmente,
la «rivoluzione», l'«eresia» risorgimentale, Garibaldi, l'Unità d'Italia e
la questione romana, fatti rivissuti e presentati unicamente dalla co-
scienza del personaggio. Infatti, come avviene già nei *Malavoglia*, come
avverrà forse con ancor maggior forza nel *Mastro-don Gesualdo*, la con-
sapevolezza storica dei personaggi di Verga è opaca se non assente:
essa è filtrata sempre dall'interesse immediato, privato, dei singoli
protagonisti e delle masse: quasi che i cambiamenti politici e istitu-
zionali non fossero che un accidente, un elemento di contorno a quel
che veramente conta e che scorre su un piano diverso: la “roba”, da
un lato; la sopravvivenza, dall'altro.

6. Rivoluzione, eresia

Giungiamo così ai veri e propri aspetti tematici riguardanti il Risor-
gimento e l'Unità, e ai raffronti fra le due novelle. L'aggiramento
per le vie formali della costruzione della raccolta e dei modi del-
l'enunciazione mi sono sembrati necessari, perché il problema non
è se Verga rappresenti questi fatti storici e come, ma *con quali mezzi
stilistici* lasci filtrare il giudizio dei personaggi. La centralità del pro-
cesso risorgimentale è infatti, a mio parere, una sorta di ossessione
per Verga e per i grandi prosatori siciliani (da De Roberto a Piran-
dello, da Tomasi di Lampedusa a Consolo), ma si rifletta sul fatto
che tutti costoro ne danno una rappresentazione, in misure e ma-
niere diverse, oblique e indirette. In Verga tuttavia, è questa la mia
opinione, il Risorgimento e l'Unità si presentano in forme stretta-
mente intrecciate ai temi e problemi della modernità – o, ancor me-
glio, della modernizzazione – con le trasformazioni che questa
comporta: “crisi” sociale e culturale, sradicamento, ma anche tra-
sformismo, opportunismo cinico e sostanziale pessimismo. Qualche
esempio raccolto alla rinfusa: nei *Malavoglia*, sul finire dal secondo
capitolo, mentre Padron 'Ntoni, agitato, studia il cielo e il vento nel-
l'attesa della *Provvidenza*, si svolge fra le vie del paese un surreale di-

battito sulle ragioni della pesca sempre più povera: i vari interlocutori, fra cui lo stesso Padron 'Ntoni, attribuiscono le cause delle mazzinate, più che al tempo, ad azioni umane: le reti fitte, o i bastimenti a vapore che spazzano i mari con le ruote; il figlio della Locca, che per questo si prende uno scapaccione da Piedipapera, spiega invece che è colpa della ferrovia: quella stessa che si porta via per sempre Luca, e che in *Malaria* causerà la rovina dell'oste ammazzamogli. Ma questi brandelli di conversazione s'intrecciano con quelli a sfondo politico, con gli inevitabili scontri fra "clericali" e "giacobini". E anche nel capitolo quarto, durante le visite di cordoglio alla casa dei Malavoglia, non mancano indispettiti riferimenti a Garibaldi e alle tasse. In *Mastro-don Gesualdo*, che sembra rielaborare le riflessioni di Verga al culmine del suo ciclo, nei due momenti storici attorno ai quali si aggruppano molte delle principali vicende narrate (il 1820 e il 1848), le folle e i personaggi vivono gli eventi che pure li coinvolgono solo dalla rifrazione privata e particolare che essi riescono ad averne, ossia dal loro interesse immediato, vero o presunto, ma anche dalla ristrettezza della loro percezione storica.¹⁹ E, per venire alla nostra raccolta, in *Libertà*, dopo la rivolta e il massacro e già durante il processo, braccianti e galantuomini si studiano per un po', e si sentono indispensabili gli uni agli altri: alla fine la rivolta rimane priva di effetti. I due gruppi antagonisti «fecero la pace». Con questa secca enunciazione Verga sembra porre la pietra tombale su ogni ipotesi non di trasformazione radicale, ma di trasformazione senz'altro; e, più che a conservatorismo, questa conclusione è da attribuire a desolato e amaro pessimismo. Questa «pace» si riverbera a ritroso su tutta la novella e forse su tutta la raccolta, e demarca il giudizio verghiano sul Risorgimento. L'antico apologo di Menenio Agrippa, com'è stato osservato, sembra il modello beffardo su cui è ridisegnato il sanguinoso episodio,²⁰ specie alla luce del periodo che precede immediatamente la conclusione epigrammatica citata: «I galantuomini non potevano lavorare le loro terre con le proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i galantuomini».²¹ Ed ecco il Reverendo. La sua vicenda assume movimento lineare solo

¹⁹ Su questo argomento cfr. A. BALDINI, *Mastro-don Gesualdo. La forma del tempo e il romanzo storico*, in «Allegoria», XVIII, 52-53, gennaio-agosto 2006, pp. 23-50.

²⁰ M. TROPPEA, *L'apologo, la favola, il grottesco*, cit., p. 65.

²¹ G. VERGA, *Novelle*, cit., vol. I, p. 361.

con l'Unità d'Italia, ed il suo percorso è un declino, ma non certo un crollo. Il personaggio non è una maschera, per l'appunto, ed è in grado di elaborare, *pro domo sua*, ragionamenti complessi. Non si possono che attribuire proprio a lui i giudizi di questo sarcastico passo, dove la sapiente regia del narratore svela, attraverso una trasparente antifrasi, la verità dei fatti:

Ma dopo che era trionfata l'eresia, colla rivoluzione, a che gli serviva tutto ciò? I villani che imparavano a leggere e a scrivere, e vi facevano il conto meglio di voi; i partiti che si disputavano il municipio, e si spartivano la cuccagna senza un riguardo al mondo; il primo pezzente che poteva ottenere il gratuito patrocinio, se aveva una quistione con voi, e vi faceva sostenere da solo le spese del giudizio!²²

Nel giudizio del Reverendo, non certo immiserito, l'eresia e la rivoluzione (parole riportate, certo, dai discorsi dei partigiani dei Borboni e dei clericali) acquistano un rilievo non per il loro valore storico, comunque giudicato, ma per le ricadute sul suo status privato. La "Rivoluzione" di Garibaldi si trasforma in «ditania delle tasse», ma anche nell'opportunità di acquisire beni della manomorta, cosa di cui il Reverendo (prefigurazione in questo come in altro di don Blasco nei *Vicerè*), non si fa scrupolo, salvo poi sorprendersi per la scomunica, e si protende poi fino alla presa di Roma. Un decennio riassunto in una manciata di righe. Ma valga, per spiegarsi i modi della rappresentazione, un'acuta notazione finale ancora di Madrignani:

L'ottica rancorosa del vecchio ha un'efficacia retroattiva e allarga la sua risonanza in ogni anfratto del linguaggio e della struttura del racconto. Partendo dalle ultime pagine il lettore cade in un'illusione prospettica *à rebours* per cui lo strutturarsi caotico del racconto, il suo disordine dei tempi narrativi sembrano derivare dal susseguirsi di alcuni flash memoriali, che frantumano e disperdono la consequenzialità del racconto.²³

Se così stanno le cose, come credo, se il vecchio è decaduto Reverendo riempie di sé retroattivamente l'intero corpo della novella,

²² G. VERGA, *Novelle*, cit., vol. I, p. 249.

²³ C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia*, cit., pp. 61-62.

ecco che anche la rappresentazione del Risorgimento diventa un frantume fra tanti altri; un frantume decisivo per la privata vicenda del bieco personaggio, ma tale da investire di un giudizio quanto meno problematico l'intero processo storico, nell'età del trasformismo. Se i villani che imparano a far di conto e si avvalgono del gratuito patrocinio segnalano un progresso sociale e civile, è anche vero che tale progresso appare assai precario e parziale: un avanzamento modernizzante, in vista di più moderne forme di accumulazione e valorizzazione, che non possono contentarsi di vecchi reverendi-gabelloti.

7. *Il lettighiere fra i lambeaux d'existence*

Quella del Reverendo è una importante e duratura figura sociale; la tonaca copre, e rende più ripugnante e ipocrita, il gabelloto, che pian piano, fin dal tardo Settecento, rode i beni dei feudatari assenteisti, acquisisce il controllo delle terre comuni, ascende fino ad avvicinarsi al potere politico nell'ambito del regime borbonico. I più scaltri fra costoro, come Sedàra, sapranno anche trarre partito dal cambiamento statale.

A Gramsci si devono, nel 1926, entro lucidissime pagine, purtroppo ancora attuali, sul blocco sociale e culturale che governa il Mezzogiorno d'Italia, i passi che seguono:

Nel Mezzogiorno il prete si presenta al contadino: 1) come un amministratore di terre col quale il contadino entra in conflitto per la questione degli affitti; 2) come un usuraio che domanda elevatissimi tassi di interesse e fa giocare l'elemento religioso per riscuotere sicuramente o l'affitto o l'usura; 3) come un uomo sottoposto alle passioni comuni (donne e danaro) e che pertanto spiritualmente non dà affidamento di discrezione e di imparzialità. La confessione esercita perciò uno scarsissimo ufficio dirigente e il contadino meridionale se spesso è superstizioso in senso pagano, non è clericale.²⁴

Tanto si avvicinano, queste righe, a una descrizione del personaggio di Verga, che è suggestivo pensare che siano stati scritti dopo una lettura della novella; e in realtà testimoniano della durata e persistenza di questa figura sociale, e dunque della lucidità dello scrittore.

²⁴ A. GRAMSCI, *La questione meridionale*, Roma, Editori Riuniti 1974, pp. 151-52.

Il Reverendo è astutissimo, ma non ha una visione strategica della storia. Tuttavia egli presenta una notevole fisionomia intellettuale, che è altra cosa dal cinico squallore che esibisce sul piano del comportamento. Egli è in grado di comprendere, ma non di governare, la novità del processo sociale, e non riesce a volgerlo fino in fondo a suo vantaggio. Da qui il suo indispettito livore finale, il grottesco «Non c'è più religione, né giustizia, né nulla!» che chiude la novella.

Ma il lettighiere? Dev'essere, questo dimesso e pauroso personaggio, solo una figurina priva di spessore intellettuale, e la novella che lo presenta, di conseguenza, solo un bozzetto? Credo di no.

«La novella va letta soprattutto nella dimensione grottesca e allegorica [...] di apologo su chi ha il potere e chi lo subisce oscuramente, e tuttavia con senso di sbalordita dignità, come in questo caso, fino ai gradi più infimi», ha scritto M. Tropea, in un saggio acuto e riccamente articolato. Essa è anche «parabola, *exemplum*, racconto morale e popolare», ispirato alla coeva demologia.²⁵ Il personaggio è, in fondo, anonimo, gli spezzoni di vita che di lui ci vengono presentati sembrano di nessun interesse generale. In questa, come in altre novelle rusticane, «Verga adotta la poetica del *lambeau d'existence*, del frammento realistico non inquadrato in una cornice narrativa tradizionale (*incipit, climax, explicit*)», come osserva a sua volta (ma non riferendosi al caso specifico) Pellini,²⁶ che riconduce peraltro questa poetica a certi aspetti di quella di Zola.²⁷

Eppure nella psicologia elementare e nella rudimentale e incerta consapevolezza del personaggio, sembra esserci anche qualcosa d'altro, di più; quasi una eco degradata, e riletta dal versante della cultura materiale e dell'immaginario sociale stratificato nel tempo, di un dibattito di «teologia politica» che aveva attraversato il basso medioevo europeo: quella cui lo storico E.H. Kantorowicz ha dedicato il suo più celebre studio, *I due corpi del re*. Riprendendo il dibattito che attraversò tutta l'Europa, Kantorowicz scrive tra l'altro che si deve riconoscere, nella figura del re, «una *duplicità di persone*, una che deriva dalla natura, l'altra dalla grazia [...]. Per quanto riguarda la prima

²⁵ M. TROPEA, *Cos'è il re, in Ironia e realtà*, cit., p. 47. Tropea giustamente richiama, come prospettiva utile alla lettura di molte novelle di Verga, quella delle «forme semplici» di F. JOLLES, *Forme semplici* [1930], Milano, Mursia 1980.

²⁶ P. PELLINI *In una casa di vetro*, cit., p. 53.

²⁷ Ivi, p. 90.

persona, egli è, per natura, un semplice uomo; riguardo all'altra, egli è, per grazia, un *Christus* cioè un Dio-uomo». ²⁸ I due corpi costituiscono una unità indivisibile, contenuti come sono l'uno nell'altro. Inoltre – secondo le posizioni del giurista Baldo degli Ubaldi – «la maestà reale non muore [...] La dignità – la *persona idealis* – è chiaramente personificata. La *dignitas* è, come la *Iustitia*, una persona “ideale” che ha un'esistenza indipendente anche in caso di vacanza della carica, sebbene per altri versi si accompagni inseparabilmente al sovrano sinché questo vive o governa». ²⁹

È all'incirca l'insieme di idee che ritroveremmo nel lettighiere, se questi fosse in grado di presentarle alla sua mente in una qualsiasi forma più o meno consapevole: si tratta in realtà, alla lettera, di pregiudizi, assorbiti e subiti dalla secolare trasmissione nella cultura popolare, e pertanto privi di elaborazione e, conseguentemente, grotteschi. Per il lettighiere, il Re è, ad un tempo, un corpo con una sua evidente e perfino esibita fisicità («Il Re invece era un bel pezzo d'uomo grande e grosso, coi calzoni rossi e la sciabola appesa alla pancia»), ³⁰ e un'astrazione, la Regalità, appunto, che si manifesta tuttavia in atti taumaturgici (concedere la grazia, ossia ridare la vita, a un condannato grazie alla preghiera della figlia giovinetta), che rivelano l'illimitatezza del suo potere. Non a caso a questo atto di grazia compare Cosimo può opporre, in negativo, come ulteriore esempio di un potere quasi soprannaturale, quello di richiamare alla ferma di leva il figlio Turiddu. Non basta osservare che l'ottica ristretta di Cosimo ignora, e non comprende, la transizione storica. Anche un altro Re è per lui, comunque, il Re. Semmai, nel chiudersi della vicenda, la concreta figura benevolente e familiare si confonde con quella astratta portatrice del potere cieco e assoluto della Regalità e, di conseguenza, di danni economici e familiari, e forse anche di lutti. Ecco che, in Cosimo, il prevalente registro basso-mimetico s'intreccia e si sovrappone a un sottofondo semitragico, inespresso e cieco, ma tale da condizionare la dimensione dell'esistenza e dei valori. Ma certo questi scorci indiretti non possono trasformare il personaggio grottesco, tratteggiato umoristicamente, in un eroe; l'impersonalità riprende l'indeterminatezza e l'episodicità dell'oralità popolare, e di

conseguenza la trama si costruisce secondo le consuete linee digressive e apparentemente disordinate.

Eppure, nelle novelle di Verga, c'è sempre un *prima* e un *dopo*; e dunque c'è anche un *punto di svolta* (come nella migliore tradizione della novellistica europea) attorno al quale la novella si snoda, o si riannoda, si dispiega o si rapprende. Ma il punto di svolta, coerentemente con l'obbiettivo verghiano di appianare e smorzare i toni e le vicende che emergono dalla quotidiana banalità, proprio delle *Rusticane*, appare volutamente occultato ancora dai modi dell'impersonalità, soprattutto dall'andamento zizzagante dei tempi narrativi e dalle ellissi. Nel caso di compare Cosimo, il lettighiere, questo punto di svolta è ancora una volta – come per il Reverendo – l'Unità d'Italia, processo di fronte al quale la sua consapevolezza appare nulla, e che, nondimeno, egli associa a più concreti episodi di modernizzazione: la realizzazione delle strade (avvenuta in periodo borbonico, a seguito della visita propagandistica di Re Ferdinando II, nel 1838, a Caltagirone, che è l'episodio che determina la comica “fissazione al trauma” del personaggio), che segna la sua rovina economica in quanto lettighiere, da lui ricondotta a un misterioso processo di incomprendibile ostilità di quel Re che gli aveva battuto sulla spalla; e soprattutto la chiamata al servizio militare obbligatorio del figlio da parte del nuovo Stato (sotto il regno borbonico, si ricordi, i siciliani erano esentati dalla coscrizione), che segna il crollo materiale e simbolico della famiglia. L'indiretto finale, che solo nel corso del periodo diventa indiretto libero, e che man mano risulta sempre più aggrovigliato nella pretesa di riassumere l'insieme dei rapporti del lettighiere col Re, rappresenta certo il vertice ideologico e stilistico della novella:

Né voleva capire che il Re d'adesso era un altro, e quello vecchio l'avevano buttato già di sella. Diceva che se fosse stato lì il Re, li avrebbe mandati via contenti, lui e sua moglie, ché gli aveva battuto sulla spalla, e lo conosceva e l'aveva visto proprio sul mostaccio, coi calzoni rossi, e la sciabola appesa alla pancia, e con una parola poteva far tagliare il collo alla gente, e mandare puranco a pignorare le mule, se uno non pagava il debito, e pigliarsi i figlioli per soldati, come gli piaceva. ³¹

²⁸ E.H. KANTOROWICZ, *I due corpi del re* (1957), Torino, Einaudi 1989, p. 42.

²⁹ Ivi, p. 343.

³⁰ G. VERGA, *Novelle*, cit., vol. I, p. 254.

³¹ G. VERGA, *Novelle*, cit., vol. I, p. 259.

I SICILIANI AL BANCHETTO DELLA NAZIONE
VERGA E LA “RIVOLUZIONE”

Completatosi il “periodo eroico” della battaglia per l’indipendenza, la raggiunta unità non si accompagna a quel rinnovamento sociale che era stata una delle richieste portanti della rivoluzione politica.¹ Il mancato accoglimento di questa istanza – in una realtà di complessiva arretratezza in cui versava in particolare il Meridione – aveva presto fatto emergere diversità e falle nell’Italia uscita dalla spedizione garibaldina² che, frammentata nelle sue regioni-Stato, discontinua per dialetti, abitudini e tradizioni, stentava ad aggregarsi in società civile.³

¹ Sul Risorgimento italiano, cfr. AA.VV., “Il Risorgimento”, in *Storia d’Italia. Annali* 22, Torino, Einaudi 2007; A.M. BANTI, *Risorgimento italiano*, Bari, Laterza 2004.

² Cfr. A. RECUPERO, “La Sicilia all’opposizione (1848-74)”, in *Storia d’Italia. La Sicilia*, a c. di M. Aymard e G. Giarrizzo, Torino, Einaudi 1987, pp. 41-82; AA.VV., *Il Sud nella storia d’Italia*, a c. di R. Villari, Bari, Laterza 1963.

³ Un attento testimone meridionale del processo unitario così scrive: “Questo paese ha offerto mirabile esempio di persistenza, di continuità di sacrificio nella riscossa politica per conquistare l’indipendenza e l’unità; ha proceduto invece con molta incertezza e ritardo nella riscossa sociale. Molte sono le cause: la diversità di tradizioni, di coltura, di condizioni economiche di clima, di costumi tra le varie regioni; le tristi conseguenze delle tirannidi straniere ed interne, la divisione tra i vari Stati, l’onnipotenza papale, il predominio del dogma sul pensiero, sulla coscienza, sull’attività, il difetto dello spirito di associazione. Questo complesso di circostanze impedì il risveglio delle moltitudini: accrebbe la prepotenza delle classi privilegiate. La rivoluzione era venuta dall’alto per impulso di idee e di sentimenti generosi attinti alla Storia Patria, alla Letteratura, all’Arte; il popolo vi partecipò per istinto di liberarsi dalle antiche sofferenze, più che per coscienza dei propri diritti: quindi può dirsi che la riforma rimase esterna: mutò leggi, ordinamenti politici ed amministrativi, ma non rinnovò la vita sociale, non penetrò negli animi... Il sentimento patriottico, che ebbe come conquista e fine la libertà nel 1848, l’indipendenza nel 1860, l’unità nel

Le ideologie prodotte dal ceto dirigente mostravano una immagine compatta della realtà nazionale, di fatto apparente, che il verismo si incaricherà di denudare impietosamente, recuperando gli aspetti emarginati delle culture locali. Le forti differenze fra le numerose regioni venivano riconosciute ma non acquistavano la dovuta considerazione, contribuendo a provocare – ben presto – quella crisi, che darà luogo alla cosiddetta questione meridionale.⁴ In una realtà come quella post-unitaria, in cui si affermava prepotente il codice economico della produttività e del profitto, l'Italia di Crispi e di Giolitti, elitaria e inquinata da fenomeni di corruzione, si rivelava poco attenta alle pressanti istanze di giustizia sociale provenienti dalle regioni del Sud.⁵

Rispetto a queste inascoltate richieste, il sentimento deluso della coscienza nazionale finiva col diventare materiale scatenante per una disamina propria della letteratura del Meridione. Da essa venivano segnali di difficoltà ad acquisire la coscienza di un destino politico che accomunasse la Sicilia al resto d'Italia; ne derivava piuttosto una presa di distanza orgogliosa di una propria identità specificamente isolana, accreditata dalla convinzione di un antichissimo “germe siculo”, costituito da “lingua”, “tipo”, “costume”.⁶ È come se si desse corpo a una sorta di carta geografica rovesciata in cui lo sguardo sulla penisola e sulla sua identità unitaria avesse come centro il Sud⁷ – nella

1870, bastò da solo a dare impulso a tutte le energie nazionali; ma chiuso il periodo eroico si allentarono i vincoli fra le classi dirigenti e le moltitudini, invece di rinsaldare l'unità crearono nuove scissure: il formalismo politico, l'uniformità amministrativa” (G. Arcoletto, “Evoluzione politica e sociale in Italia”, in *Uomini e tempi*, con pref. e a c. di G. Paulucci Di Calboli e Antonio Casulli, Milano, Mondadori 1932, pp. 189-90).

⁴ Oltre a A. GRAMSCI, “La Questione meridionale”, in *Scritti politici*, a c. di P. Spriano, Roma, Editori riuniti 1971, III ed. e a L. SALVIEMINI, *Scritti sulla questione meridionale*, Torino, Einaudi 1955, G. FORTUNATO, *Che cosa è la questione meridionale*, Rinero in Vulture, Calice 1993, cfr. fra i tanti studi, M. PIETRUSIEWICZ, *Come il Meridione divenne una Questione*, Catanzaro, Rubbettino editore 1998; G. DI FIORE, *Controstoria dell'unità d'Italia. Fatti e misfatti del Risorgimento*, Milano, Rizzoli 2007.

⁵ G. DI FIORE, op. cit.

⁶ G. ARCOLEO, “Palermo e la cultura in Sicilia”, in *Le opere di Giorgio Arcoletto*, I, *Studi e profili*, con pref. di G.A. Borgese, Milano, Mondadori, 1929, p. 208.

⁷ Cfr. il mio “La carta geografica rovesciata”, in AA.VV., *Letteratura, Identità, Nazione*, a c. di M. Di Gesù, Palermo, due punti Edizioni 2009, pp. 109-120.

convinzione di una diversità da evidenziare e da collocare come punto di partenza per costruire, nella sua effettiva realtà, la Nazione.

Fra gli intellettuali siciliani più attenti ai nuovi processi, Giorgio Arcoletto esprimeva la necessità di una politica in grado di consentire ai siciliani un'integrazione dell'Isola con l'altra parte d'Italia, nell'innesto non solo economico e commerciale ma anche intellettuale e culturale. E indicava due modelli in positivo, la Sicilia greca e la Sicilia normanna

“Due volte l'innesto produsse una gloriosa civiltà nell'epoca siculo-greca e nella siculo-normanna”, considerati entrambi periodi “pieni di gloria, grandezza e fortuna”.⁸

Ora doveva ripresentarsi un'ulteriore occasione per l'Isola

“Più largo avvenire è serbato a questa terza Sicilia, che chiamerò italiana, perché l'innesto non avviene con elementi stranieri ma con quelli della stessa razza e della stessa patria”.⁹

L'accento posto sul sintagma *terza Sicilia*, nel distinguo “terza Sicilia che chiamerò italiana”, rivela in Arcoletto la scelta di porsi da una prospettiva isolana, comune a molti siciliani, nell'affrontare il tema della Nazione. Questa divaricazione era indice della consapevolezza di un conflitto fra realtà diverse, che non avrebbe facilmente trovato il necessario correttivo, provocando una diffidenza verso la politica, l'economia, le forze dell'ordine, sentite come estranee in una nazione che, anziché impoverire le forme della diversità, avrebbe dovuto valorizzare la complessità fisionomica della penisola.

Questa è l'immagine che la letteratura dell'Isola ci rimanda nella convinzione – propria degli scrittori isolani – della esistenza di due Italie: una contro l'altra, secondo una specie di gioco di specchi intorno all'identità mutila dei siciliani¹⁰ – fino alla nozione di una di-

⁸ Idem, “L'anima della rivoluzione siciliana”, in *Le opere di Giorgio Arcoletto*, II, *Uomini e tempi*, cit., p. 4.

⁹ L'espressione “Sicilia italiana” è ricorrente in Arcoletto; cfr., ad esempio, Ivi, p. 20.

¹⁰ Cfr. L. SCIASCIA, “Pirandello e il pirandellismo”, in *La corda pazzza. Opere 1956-1971*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani 2000, p. 967 e IDEM, “Come si può essere siciliani?”, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile. Opere 1984-1989*, cit., pp. 519-524.

sintegrazione identitaria.¹¹ Lo stesso sentimento di non appartenenza è nella rappresentazione che della storia del Risorgimento ci forniscono scrittori come De Roberto o Tomasi di Lampedusa, esprimendo la comune visione di una storia immobile. Ciò che avviene al di fuori dell'Isola si presenta raramente con un impatto positivo; e persino le adesioni all'impresa garibaldina sono prospettate come una faccia del trasformismo proprio della classe dirigente siciliana (il barone Garziano, ci racconta Sciascia, fece sì murare nel suo palazzo una lapide a memoria del soggiorno di Garibaldi, ma contemporaneamente fece erigere la Chiesa di Sant'Ignazio a espiazione dell'ospitalità data a un miscredente come il Generale)¹² fino alla continua enfaticizzazione di una realtà altra.

In questa lacerante dialettica, acuita dalla necessità di riconoscersi nella nuova dimensione della Nazione,¹³ in tale ricorrente diaframma, si era sentita già all'indomani dell'Unità l'esigenza di interrogarsi scoprendosi isolani prima che italiani. Da questa condizione, la necessità di parlare di sé come siciliani e dell'Isola come oggetto privilegiato nelle ambientazioni delle opere veristiche, nel ricorso alle tradizioni, al folklore, al passato, ai miti, alle strutture del dialetto.¹⁴ Nel tentativo di analizzare il disagio intellettuale conseguente al tramonto delle vecchie idealità e al difficile, travagliato rapporto con la nuova realtà sociale, i nostri scrittori sottolineano l'alterità di vicende che appaiono estranee ai siciliani, di avvenimenti che non li riguardano, se non nelle ricadute negative. Ne è esempio, nei *Malavoglia*,¹⁵ la rievocazione della battaglia di Lissa, così come l'autore la commemora a proposito della morte di Luca; lo scrittore usa il verbo impersonale, "Raccontavano", per determinare e sottolineare la distanza del mondo di Acitrezza dalla grande storia ad esso estranea

¹¹ Da De Roberto in poi si accentua negli scrittori isolani la difficoltà a rappresentare senza contraddizioni l'identità nazionale. Cfr. M. DI GESÙ, *Dispatrie lettere*, Roma, Aracne 2005.

¹² L. SCIASCIA, "Il Quarantotto", in *Gli zii di Sicilia*. Cfr. Idem, *Opere 1956-71*, cit., pp. 257-322.

¹³ Cfr., *Identità nazionale nella cultura letteraria italiana. Atti del III Convegno AIDI*, a c. di G. Rizzo, Galatina Conceda, 2001.

¹⁴ Cfr. il mio *La carta geografica rovesciata*, cit.; L. CAVALLI SFORZA, *Geni, popoli e lingue*, Milano, Adelphi 1996.

¹⁵ G. VERGA, *I Malavoglia*, a c. di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 2006.

"Raccontavano che si era combattuta una gran battaglia di mare".

Eppure il sentimento di italianità, condiviso da parte degli intellettuali siciliani, era maturato, in Verga, già negli anni della formazione. Una visione patriottica testimoniano i primi romanzi – in cui la Carboneria è la protagonista eroica¹⁶ mentre totalmente assente in quegli anni la rappresentazione della sua origine malata, fondata su prevalenti interessi privati secondo la prospettiva del *Mastro don Gesualdo*.¹⁷ La stessa convinzione unitaria espressa nelle prime opere lo scrittore continua a manifestare anche dopo il Sessanta, quando, nel bisogno di sprovvincializzarsi, si trasferisce in due metropoli del Nord, prima a Firenze e poi a Milano, considerate nella nuova Italia punti di riferimento essenziali per rapportarsi col mondo letterario che contava. Canali efficaci di comunicazione con la cultura europea, le due città, soprattutto la seconda, erano considerate gli unici luoghi con un vero ambiente capace di stimolanti aggregazioni. Nel nome di una cultura adeguata alla nazione di recente formazione, il siciliano Verga, come l'amico Capuana, convinti unitari entrambi sul modello del La Farina, puntavano all'ambizioso progetto intellettuale di farsi riconoscere scrittori d'Italia.¹⁸

Continuano, allora, come gli altri romanzieri conosciuti a Milano, a occuparsi di ambienti borghesi da una prospettiva non estranea a quella cultura d'avanguardia rappresentata dalla Scapigliatura, la cui scrittura di protesta adombrava la crisi del nuovo Stato, fin dai primi anni della sua formazione. D'altra parte, l'impatto con la letteratura zoliana faceva maturare l'idea di nuove forme di romanzo rivolte alla rappresentazione dello sconosciuto mondo dei diseredati. Alla ricognizione di queste realtà contribuivano in quegli anni dibattiti su riviste¹⁹ e inchieste parlamentari sugli strati sociali più depressi del Sud, fra cui celebre quella condotta sulla Sicilia da Sonnino e

¹⁶ Cfr., ad esempio, G. VERGA, *I carbonari della montagna. Sulle lagune*, Milano, Vita e pensiero 1975; a c. di R. Verdirame, Firenze, Le Monnier 1988. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Firenze 1976, pp. 71-82.

¹⁷ Cfr. G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, Milano, Mondadori 1983, parte seconda, cap. II.

¹⁸ A. Carta, *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, Pisa, Edizioni ETS 2008, cap. I.

¹⁹ Cfr., ad esempio, per il ruolo della "Rassegna settimanale", R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri Lischi 1978, pp. 248 sgg.

Franchetti,²⁰ che contribuirà a diventerà materiale per ogni riflessione socio-antropologica sulle condizioni ambientali nell'Isola, ma anche punto di riferimento letterario, quando – attraverso le forme della scrittura verista – Verga affronterà, ne *I Malavoglia*, la rappresentazione di realtà poverissime e arretrate.

Non è la classe media, la classe imprenditrice, che pure si andava affermando, a trovare posto nel suo primo romanzo verista, ma un mondo di umili pescatori inglobati in una realtà socio-politico-economica, che viene osservata attraverso la minuta rappresentazione di ritmi e riti quotidiani di un piccolo paese della provincia catanese. La distanza intellettuale e geografica da cui Verga la rappresenta rende acuto e ravvicinato il suo sguardo e gli rimanda l'immagine di una comunità prevalentemente estranea alla realtà del nuovo Stato. L'evidenza del contrasto fra un Nord avviato al progresso e un Sud arretrato apre drammatiche smagliature nel romanzo, i cui *topoi* si traducono in addensamenti problematici su questioni non facilmente risolvibili.

In questa operazione di un mondo altro, Verga opta per una rappresentazione di “fatti nudi e schietti”, per uno studio della realtà “sincero e appassionato” – con una sintassi nuova dall'impasto dialettale²¹ – che rimandava necessariamente un esito antifrastrico rispetto all'immagine ufficiale di nazione, quella riassumibile nel concetto di nazione come “una d'arme, di lingua, d'altare / di memorie, di sangue e di cor”.²² L'attenzione alla micro-identità, alla identità regionale diventava disamina di quel sentimento unitario, che pure era stato sentito, ed era tuttora sentito con convinzione, ma stentava a ricomporsi nei termini di una solida appartenenza. Rispetto alla diversa realtà cui viene in contatto, proprio per la espe-

²⁰ L. FRANCHETTI, S. SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, Firenze, Vallecchi 1925. Cfr. P. MAZZAMUTO, “La Sicilia di Franchetti e Sonnino e i suoi stereotipi socio-letterari”, *La scena dell'immaginario*, Palermo, Il Vespro 1980.

²¹ Dice Stussi che nei *Malavoglia* il siciliano è «assunto come forma interna... qui, se scompare quasi del tutto la fonetica dialettale, diventa totale l'adesione alla sintassi e al lessico tramite il discorso indiretto libero, strumento principale della contaminazione fra l'autore e i suoi personaggi e canale per l'immissione, in Verga come in Flaubert, di elementi mimetici del discorso parlato». Cfr. A. SFUSSI, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi 1993, p. 50.

²² Cfr. MANZONI, “Marzo 1821”, in *Poesie*, a c. di R. Bacchelli, Torino, Einaudi 1976.

rienza acquisita nel soggiorno fuori dell'Isola, Verga diventa consapevole che parlare della sua terra di provenienza vuol dire disegnare una società diversa su cui misurare la legge darwiniana e la nozione di selezione ed evoluzione;²³ significa sottolineare lo stravolgimento provocato all'interno di una comunità patriarcale (governata da un “tempo circolare”²⁴), improvvisamente costretta dentro una dimensione dalla “linearità progressiva”²⁵ – in uno Stato di recente formazione, che “se introduce nuovi desideri e nuovi bisogni, non perciò fornisce i mezzi atti a soddisfarli”.²⁶ Di qui, la rappresentazione di un mondo in gravi difficoltà di sopravvivenza.

È la sua una ricognizione storico-antropologica di una società arretrata, molto caratterizzata, analizzata dopo un ventennio dalla rivoluzione antiborbonica, “in anni di crisi agraria e di avviato processo del primo decollo industriale italiano a spese del mezzogiorno e della sua economia, soprattutto agricola ma anche marittima”.²⁷ Pur collocandola in questa realtà in profondo mutamento – connotata dalla attenzione alla figura in ascesa dell'*homo economicus* – lo scrittore non vuole però porla come modello alternativo a quello unitario ma come una particolare realtà sociale, che chiedeva di sopravvivere nella sua peculiare fisionomia etico-antropologica. È questa la interpretazione dei *Malavoglia* di Pietro Mazzamuto, che coglie in profondità il dilemma, nel romanzo, di due modelli non facilmente ricomponibili; e ne mette in luce la dualità, il conflitto, che non si stempera ma rimane tale. La sua appare una prospettiva convincente, che riesce a mediare, peraltro, fra l'immagine di un Verga del tutto pessimista, accreditata dalla maggior parte della critica neo-marxista²⁸ e quella opposta di Giuseppe Giarrizzo che, nel giudicare

²³ Cfr. G. VERGA, “Prefazione” a *I Malavoglia*, cit. Su questo tema, P. MARCHI, *Verga e il rifiuto della storia*, Palermo, Sellerio 1987.

²⁴ Cfr. R. CONTARINO, “Il Mezzogiorno e la Sicilia”, in *Letteratura italiana. Storia e Geografia. III L'Età contemporanea*, Torino, Einaudi 1989.

²⁵ Cfr. P. VIOLANTE, *Il disagio del progresso*, Torino, Edizioni della Battaglia 1992, p. 9.

²⁶ Cfr. G. GIARRIZZO, “Introduzione”, in M. Aymard, G. Giarrizzo (a cura di), *La Sicilia*, a cura di M. Aymard, G. Giarrizzo, Torino, Einaudi 1987, p. XXVIII.

²⁷ Cfr. P. MAZZAMUTO, “Il cronotopo della casa e della strada”, in *Il parvenu risorgimentale. Giovanni Verga fra antropologia e storia*, Palermo, Dharba editrice 1989, p. 33.

²⁸ Cfr. fra gli altri, A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Savelli, Roma 1965, IDEM,

I Malavoglia un romanzo storico, guarda a un Verga dalla fede progressista, con tutto ciò che questa comporta nel senso di un allineamento con la modernità,²⁹ con la nuova Italia così come si andava definendo, in termini di programmazione capitalistica e industriale.

Se c'è, infatti, nel romanzo verghiano la denuncia dei disagi sociali, che comporta l'introduzione della leva obbligatoria

“Nel dicembre 1863, Ntoni era stato chiamato per la leva di mare... Ora mettetevi il cuore in pace, che per cinque anni bisogna fare come se vostro figlio fosse morto, e non pensarci più... le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca... Il re faceva così, che i ragazzi se li pigliava per la leva quando erano atti a buscarsi il pane, ma sinché erano di peso alla famiglia, avevano a tirarli su per soldati... giusto in quel tempo anche Luca prese il suo numero alla leva, un numero basso da povero diavolo, e se ne andò a fare il soldato senza tanti piagnistei”

e se si condanna la politica economica del nuovo stato unitario, che impoverisce i cittadini aggravandoli con tasse ingiuste, come la tassa di successione

“Almeno avete il piacere di essere parenti di Vittorio Emanuele, giacché dovete dare la sua parte anche a lui!”

e la temuta tassa sul sale, e sulla pece

“E ne hanno inventata un'altra! ...di mettere anche il dazio sulla pece... Allora si levarono le grida e le bestemmie. Allora le comari si affacciarono sull'uscio, ...a sbraitare che volevano ammazzarli tutti, quelli delle tasse... Gli uomini, come tornavano dal mare, lasciavano

“Il primo e l'ultimo uomo del mondo”, in AA.VV., *Il caso Verga*, Palumbo, Palermo, 1972; IDEM, “I Malavoglia di Giovanni Verga”, in AA.VV., *Letteratura italiana. Le Opere, Volume terzo. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995; V. MASHILLO, *Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari 1970; IDEM, *Il punto su: Verga*, Laterza, Roma-Bari 1984; R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga* (1968), Liviana, Padova 1982; IDEM, *Verga* (1975), Liviana, Padova 1982; IDEM, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Il Mulino, Bologna 1989.

²⁹ Cfr. G. GIARRIZZO, “La Storia”, in G. VERGA, *I Malavoglia*, letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos 1981, pp. V-XIX; Cfr., inoltre, Catania, Biblioteca regionale siciliana, 2008.

gli arnesi ad asciugare, e stavano a guardare dalla finestra la rivoluzione che facevano le mogli.”

c'è, ancora, un forte sentimento patrio, che si fa espressione di entusiastica condivisione del comportamento delle giovani leve nella battaglia di Lissa

“Del resto, sapete, quando suona la generale nelle batterie, non si sente più né scia né vossia e le carabine le fanno parlar tutti allo stesso modo. Bravi giovanotti tutti! E con del fegato sotto la camicia... e come ci stavano quei ragazzi a fare il loro dovere, per la madonna!... Tutti al loro posto... quei ragazzi, nelle batterie o sul bastingaggio. Il nostro comandante domandò se avevano bisogno di nulla. – No, grazie tante, risposero.”

Ma il suo sguardo non è rivolto a ciò che avviene fuori dell'Isola; subito dopo avere guardato agli accadimenti lontani dalla Sicilia, egli torna a privilegiare come punto di osservazione la sua terra; e da questa prospettiva angolata, da un Sud provinciale, ignoto al vasto mondo

“il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai” (“e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compere Alfio, né della Provvidenza che era in mare, né della festa dei Morti”)

osserva le ricadute degli avvenimenti nazionali sul piccolo paese siciliano protagonista delle sua opera.

Di qui la necessità di un'ottica locale, del filtro del narratore popolare, che lo lascia libero di condividere taluni malumori, come la polemica ricorrente sul pesante aggravio fiscale e, insieme, di prendere le distanze dal complessivo sguardo negativo sul nuovo assetto statale, quando questo comporta, in quel piccolo mondo ignorante, la confusione fra crisi economica e segni del progresso

“la ferrovia da una parte e i vapori dall'altra. A Trezza non ci si può più vivere, in fede mia!”

Così gli abitanti del paese esprimono la comune mentalità, quella che li fa sentire un corpo coeso, che si riconosce proprio nello sguardo straniato rivolto alle vicende nazionali. Nei *Malavoglia* non c'è mai un nome di quelli che fanno la grande storia; ci si serve piut-

tosto di sintagmi generici, “re”, “governo”, “rivoluzione”, propri di un’ottica ignorante, che sente il negativo di quello stato di cose ma non ha, che molto vagamente, il polso della politica: le gazzette e i giornali circolano solo nella farmacia di don Franco.

Quando dice “rivoluzione” la comunità paesana intende riferirsi all’operazione garibaldina, che vede come “rivoluzione di satanasso”, perché responsabile di aver dato il via a una società peggiore della precedente. Se tale non è proprio l’opinione dello scrittore, egli – come ci conferma l’introduzione – sente tutt’altro che risolto il problema sociale, che vede – in linea con una sorta di legge di natura – come un meccanismo in cui il pesce grosso mangia il pesce piccolo.³⁰ Questa visione deterministica dell’esistere non preclude la presenza di una prospettiva politica nella denuncia di una certa società in determinati anni successivi alla cacciata dei Borboni, in cui non mancano “gli sciacalletti” – pronti a profittare del nuovo stato di cose, pur nel ridotto ambiente paesano. Nella figura del segretario comunale, don Silvestro, è rappresentata la “*longa manus* del governo centrale” che opera d’accordo coll’usuraio del paese, zio Crocifisso, e si allea con lui alle spalle degli altri, rendendo difficile la sopravvivenza nel chiuso mondo dei pescatori di Acitrezza.

Queste contropfigure del Governo centrale, “che ci succhia il sangue peggio di una mignatta” (pp. 216-17), sono state attentamente studiate dalla critica: “rappresentano, l’uno, l’usura di ‘mestiere’, la cui crescita – per Mazzamuto – si accompagna all’aumento della fiscalità e si pone in corrispondenza con la rifioritura della finanza privata, attestata in sede nazionale dal proliferare delle banche e dalla nascita del credito industriale”.³¹ L’altro – personaggio furbo, privo di scrupoli – gestisce privatisticamente la cosa pubblica assumendo, in piccolo, un ruolo equivalente ai corrotti della realtà politica nazionale

“tale e quale come quegli altri ladri del Parlamento, che chiacchierano e chiacchierano fra di loro ma ne sapete niente di quel che dicono? l’anno la schiuma alla bocca, e sembra che vogliano prendersi pei capelli di momento in momento, ma poi ridono sotto il naso dei minchioni che ci credono”.

³⁰ S. CAMPANELLA, *Anatomie vergghiane*, Bologna, Patron 1978, pp. 19-33.

³¹ Cfr. P. MAZZAMUTO, “Il sindaco Giuffà e la rivoluzione delle mogli”, in IDEM, *Il parvenu risorgimentale*, cit., p. 42.

Verga ci dice in questo modo che la politica del nuovo Stato funziona in negativo per i più deboli, “nell’abbandono in cui il Sud era stato tenuto dalla politica finanziaria (ad esempio da un Sella, che aveva preferito il pareggio del bilancio a qualsiasi programma di ‘ammodernamento’ e di riforma del Mezzogiorno); un Sud – e in particolare la Sicilia – che per questo continuava realmente il suo secolare calvario di paese vessato da uno Stato vorace, di paese spaventato da ogni manifestazione o minaccia di interventi pubblici nella sfera del privato”, così come attesta il “subbuglio” prodotto dall’uscire che va dai Malavoglia,³² la “leva del diavolo, che si scopa via tutti i giovanotti del paese”, le tasse indirette che piovono a dritto sulla povera gente,³³ sino a protestare che “Fin l’acqua che si beve si fanno pagare”, e a confermare la tesi del “governo ladro”

“avevano ragione don Giammaria e lo speciale quando parlavano del governo ladro”.

Lo scrittore parla da postero, senza farsi illusioni, esprimendo la sua delusione nel paragone tra la Sicilia prima del Sessanta, ancora quasi feudale, e questa d’oggi, frutto della “rivoluzione”:

“Una volta in paese si stava meglio, quando non erano venuti quelli di fuori a scrivere sulla carta i bocconi che vi mangiate... e ingrassarsi col sangue di quei del paese”.

Il rischio di restare fuori della storia per Verga non lo correvano – come in Pirandello – tanto i principi e i baroni nostalgici dei Borboni³⁴ – ma le umili vittime di quell’intreccio di interessi affaristico della nuova Nazione, al cui banchetto erano gli esclusi. Il sabauda fariniano Verga guarda ormai in termini molto preoccupati alla situazione che si è venuta a creare. E, se in altre opere coeve o successive riprende ad essere scrittore di ambienti e situazioni borghesi,

³² P. MAZZAMUTO, *Il cronotopo della casa e della strada*, cit., p. 58.

³³ *Ibidem*.

³⁴ L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, a c. di A. Nozzoli, Milano, Oscar Mondadori, 1992, p. 16. Cfr. il mio, “Un fantoccio scappato dalla storia: capitano Sciaralla de ‘I vecchi e i giovani’ di Pirandello”, in *Modelli e generi nel movimento delle forme letterarie*, Palermo, La Zisa 1999.

vuol presentarsi qui, più insistentemente, come scrittore d'altro, di figure dalla difficile sopravvivenza, in una particolare collocazione regionale e isolana, la cui storia è storia di pesanti ingiustizie.

La prospettiva verghiana tende nei *Malavoglia* a confrontare con particolare spessore di riferimento i suoi modelli letterari con le situazioni reali. È, questo romanzo, il frutto più significativo della vasta disamina intellettuale che, in un quadro di delusioni delle aspettative risorgimentali, aveva sollecitato le realtà culturali regionali a ripensarsi. In quel mondo dalla profonda alterità, in cui la comunità è famiglia-paese ("si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia"), la delusione risorgimentale³⁵ è vissuta zolianamente come rappresentazione di lotta e sconfitta nella vita dei singoli rispetto alle avversità dell'ambiente e della stessa società.³⁶ Dall'ottica tecnico-scientifica dell'osservatore, scegliendo di far parlare – in una sorta di narrazione orale – i suoi personaggi, Verga tende a guardare alla comunità dei pescatori siciliani come a un mondo positivamente etico, i cui valori debbono poter avere spazio al "banchetto della nazione"; devono anzi costituirne la ricchezza.

Ma è nel contempo convinto che le differenze proprie dell'Isola, lungi dall'essere considerate una risorsa, rischiano di finire travolte da una politica di cieca integrazione, disattenta nei confronti di ogni alterità. Pur nel rispetto dei criteri dell'impersonalità e della sospensione del giudizio, non può allora non far pesare nella rappresentazione di Acitrezza la sua prospettiva politica, la convinzione del pesante costo sociale imposto dall'industrializzazione e dalla concentrazione capitalistica della nuova economia italiana. "L'antica civiltà contadina e marinara, nelle sue più autentiche componenti di religione della casa, di dedizione al lavoro, di rispetto degli altrui diritti, di concordia familiare, e la nuova civiltà industriale, propria dell'economia dell'Italia postunitaria, come condizione di sviluppo e di prestigio anche per il ceto cui appartiene lo scrittore" – dice Mazzamuto – sono "due tensioni e due modelli che collidono e gli si scontrano nelle mani".³⁷ E non riescono a ricomporsi facilmente – creando piuttosto una dualità, un conflitto, che non si stempera ma rimane tale.

³⁵ G. TROMBATORE, "Socialità e pessimismo nell'arte del Verga", in *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento*, Palermo, Manfredi 1960.

³⁶ L. RUSSO, *Giovanni Verga* (1941), Roma-Bari, Laterza 1995.

³⁷ P. MAZZAMUTO, op. cit., p. 61.

Seguendo questa interpretazione, si può allora sostenere che il romanzo, costruito sul conflitto dentro-fuori, vecchi-giovani, passato-presente, paese-città, visione etica-visione economica, assume una forma tragica. I modi diversi di attribuire un significato alla realtà non progrediscono verso un esito altro, che superi uno stato di stallo fra i valori patriarcali e le nuove spinte del progresso. Le due generazioni, portavoce di istanze diverse, sono entrambe sconfitte. Né padron 'Ntoni né 'Ntoni sanno immaginare un mondo diverso, che non sia alternativo rispetto al proprio disegno di vita; e anzi chi aspira a cambiare, come il nipote, scambia le differenze d'ambiente (città/paese) per un mondo altro da cui, pure, sarà escluso.

Padron 'Ntoni ha però una ideale continuazione nel nipote Alessi, che ricostituisce la famiglia Malavoglia secondo i principi del nonno, attraverso la ristrutturazione della casa del nespolo. E se 'Ntoni torna a ripartire, dopo essere tornato, convinto di non poter più stare nel paese che aveva abbandonato, il nucleo familiare ritrova una rinnovata struttura familiare coesa e unita da vincoli affettivi altrettanto forti. Lo sguardo si sposta dalla vicenda di 'Ntoni ad Alessi, e quindi alla casa del nespolo, come simbolo della forza familiare. Allora la disgregazione appare sanabile, sia pure in una realtà mutata; diventa per Asor Rosa una sorta di "luce di una realtà operante".³⁸

Il pessimismo del Verga, comune agli scrittori siciliani, funziona come una potente specola conoscitiva, che lo porta a penetrare in profondità nelle questioni poste dalla vita nell'Isola; e, mentre ogni cosa gli si presenta nella sua drammatica realtà – uno spazio sociale che tende, nelle continue scosse che riceve, a scomparire – egli sceglie non di trovare una soluzione ma di proporre un finale aperto in cui offrire sia il modello di chi è travolto dal nuovo, sia il modello di chi sopravvive al rivolgimento politico, mantenendo fede al mondo di valori in cui è stato educato.

Così, lo scrittore dava compimento a un suo convinto impegno morale³⁹ ponendo alla ribalta gli umili e i diseredati della sua terra – in una sottintesa denuncia delle responsabilità del nuovo Stato italiano – e insistendo lucidamente sulle differenze ambientali da non travolgere ma piuttosto da colmare – nella sollecitazione a trovare forme rinnovate di statualità, rispettose delle identità regionali.

³⁸ A. ASOR ROSA, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 820.

³⁹ G.P. MARCHE, op. cit., p. 93.

È fuori dubbio il colore implicitamente politico del messaggio dell'intellettuale-scrittore, capace di far coincidere parola d'invenzione e fatto umano, pienamente consapevole del nuovo ruolo imposto alla letteratura di farsi visione profonda della realtà, infiltrandosi in ogni sua piega e partecipando a una riflessione di ampio raggio socio – culturale, fino a contribuire all'esito esplosivo della questione meridionale – con tutti i risvolti che essa assume in Sicilia.⁴⁰

I *Malavoglia* sono proposti così dal Verga come una fetta della “storia privata della nazione”, un modello di difficile appartenenza in cui lo stato unitario si sarebbe specchiato senza riconoscersi fino a trovarsi contro l'Isola dei Fasci, col suo carico di violenza e di dolore.

ROSARIA SARDO
Università di Catania

EDUCAZIONE LINGUISTICA E RISORGIMENTO: LA NARRATIVA PER RAGAZZI DI CAPUANA

Dal 1893, data di pubblicazione di *Ricordi d'infanzia e di giovinezza*,¹ crogiolo autobiografico importante per la successiva produzione per ragazzi, sia da un punto di vista tematico che metalinguistico, fino al 1907, data di pubblicazione di *Cardello*, Capuana non smise di dedicarsi alla narrativa per giovanissimi, sorpassando gli stereotipati moduli stilistici del tempo, moraleggianti negli intenti e nelle prassi comunicative e ipertoscane sul versante normativo. Prestando attenzione modernamente al “punto di vista/bambino” ed evitando le secche del didatticismo e del toscanismo rigido, con *Fanciulli allegri*, *Scarpiddu*, *Gambalesta* e *Cardello* riuscì a raggiungere risultati davvero convincenti, senza tradire un unitarismo pedagogico di fondo radicato nel suo passato.

Se la sua opera fiabesca rappresenta, com'è noto, un caso interessantissimo di rapporto con il tessuto folklorico² e di interesse comunicativo nei confronti di un pubblico “piccino”,³ la sua opera narrativa per ragazzi mostra risultati di gran lunga superiori a quelli della narrativa del tempo destinata a quella fascia d'età, che andava dai 10 ai 12 anni, sia da un punto di vista tematico che stilistico. Lo spirito di “educatore” di Capuana, forgiato dall'esperienza sul campo come Ispettore scolastico negli anni '70 e da un intento comunica-

¹ In quattro puntate sulla «Gazzetta letteraria» di Torino.

² Notissimo è il rapporto con Lionardo Vigo e altrettanto noti sono gli elogi di Verga nei confronti della sua produzione fiabesca (cfr. le lettere di Verga del 24 settembre 1882, 15 ottobre 1882 e quelle a Verga del 7 e 18 ottobre 1882, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984).

³ «Avevo anche la non meno seria preoccupazione del giudizio di quel pubblico piccino che irrompeva rumorosamente, due, tre volte al giorno nel mio studio» *Prefazione a Fiabe*, Palermo, Sellerio 1980, p. 5.

⁴⁰ Cfr. P. Mazzamuto, op. cit., p. 91.

tivo improntato a valori unitaristici, patriottici e di educazione linguistica⁴ ma sempre rispettosi del destinatario, contrariamente ad altri scrittori per l'infanzia del tempo, trova nel racconto per giovinetti una misura efficace e un risultato narrativo interessante sia per quanto riguarda la creazione dei personaggi che per quanto riguarda le loro modalità espressive. Sappiamo che già in *Cronache letterarie* del 1899 Capuana aveva incluso la "novellina per bambini" tra le sue preoccupazioni stilistiche principali:

Quando il soggetto di una novella, di un romanzo o di una fiaba mi ha attirato, io non mi sono mai chiesto se esso era naturalista, idealista o simbolista; ho badato soltanto a dargli la forma più schietta e più conveniente ad esso; se io sia riuscito o no è un'altra questione. Mia intenzione era unicamente fare opera d'arte. *Non ho mai pensato che una fiaba o una novellina per bambini potesse essere cosa diversa da una novella, diciamo, psicologica o pure di soggetto paesano, o di un racconto di larghe proporzioni.* Convinto che la forma è tutto, o quasi, in un'opera d'arte, mi sono ingegnato di dare alla fiaba, alla novellina per bambini, alla novella psicologica paesana, al racconto o al romanzo la loro natural forma, prestando attenzione anche all'intimo organismo di ciascuna opera d'arte.

Non è tutto: nella lettera/prefazione al patriottico romanzo per ragazzi *Gambalesta*, del 1902 dedicato a Cesira Pozzolini Siciliani, moglie del medico/filosofo Pietro Siciliani, l'autore dichiarava, per esempio:

Scrivendo, parecchi anni dopo, una serie di racconti dove *ho studiato la vita dei bambini con lo stesso metodo con cui avevo studiato le passioni umane nelle novelle e nei romanzi*, io pensavo spesso che il nostro carissimo Piero avrebbe approvato quei lavori e che *Il Drago, Schiaccianoci, Fanciulli allegri, Scarpidda*, più una dozzina di novelline dello stesso genere pubblicate alla spicciolata e ora questo *Gambalesta*, sarebbero piaciuti alla sua mente di filosofo e al buon gusto d'arte grandissimo in lui.

Sono dichiarazioni importanti per un'epoca che vedeva la letteratura per l'infanzia soprattutto nei decenni postunitari come territorio a sé stante, luogo principe per veicolare i dettami di una educazione

⁴ Non dimentichiamo che Capuana scrisse tra il 1907 e il 1912 una serie di sussidiari per le prime classi delle scuole elementari nei quali la riflessione linguistica aveva una larga parte.

ideologicamente orientata. In questo senso l'opera per bambini e per ragazzi di Capuana, in direzioni diverse per l'uno o l'altro segmento d'età, apre orizzonti tematico-stilistici nuovi e va trattata con la massima attenzione. La riflessione sulla scrittura per l'infanzia in quel periodo non riguarda ovviamente solo grandi autori come Collodi, Capuana, De Amicis, ma anche minori di successo come Poggi, che univano valori patriottici alle preoccupazioni metalinguistiche e di pratica scrittoria. Si parte da un massimo di "preoccupazioni", per esempio con Ulisse Poggi (1829-1902), docente di letteratura italiana al liceo di Reggio Emilia e autore di molti libri per l'infanzia, tra i quali un succoso racconto dialogato, la *Grammatica del mio Felicino* in cui l'apprendimento linguistico, basato su un addestramento interno alla dinamica tra lettura e scrittura in un fecondo dialogo tra adulto e bambino, non poteva prescindere da un forte intento didattico in chiave normativa. In questa prospettiva, le regole improntate a un toscanesimo moderato non distante dal parlato colto e i consigli a Felicino diventano «Avvertimento ai fanciulli che studieranno su questo libro; ed in particolare a' non toscani»:

Le son parecchie, è vero? Le regole che vi ho dato per la pronunzia. Ma come potevo altrimenti? [...] Vedete, Felicino ora le sa; glielie ho insegnate a voce che si fa meglio; e non ho durato molta fatica perché egli essendo toscano e figliuol di toscani, le aveva imparate in gran parte senza avvedersene. Ma per quelli fra voi che son delle altre province d'Italia, bisognava distenderle per filo e per segno.

In Poggi tuttavia, l'intento didattico-linguistico esplicito è intriso di un pedagogismo tanto manifesto e pesante da inibire ogni processo di lettura piacevole e, si sa, in assenza di ogni componente giocosa l'effetto modellizzante viene depotenziato, mentre tale effetto si incrementa col dispositivo comico e con la "leggerezza". Di tutto ciò aveva piena coscienza Collodi, soprattutto in *Storie allegre* (1883-85), deliziosa raccolta di racconti condotti sul filo del più fine umorismo sterniano, lieve, straniante, profondo.

Com'è noto, anche Carlo Lorenzini aveva partecipato ai moti del Quarantotto, era stato funzionario ministeriale e aveva partecipato alla redazione del *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*; non era dunque meno animato da intenti unitaristici nel suo impegno civile, tuttavia, le esperienze scrittorie di *Giannettino* e di *Minuzolo*, concepite sull'onda degli intenti manzoniani esplicitati

nella *Relazione* al Ministro Broglio (*Dell'unità della lingua* del 1868), gli avevano dato l'occasione di misurarsi con una testualità edificante in modo creativo e davvero rivoluzionario. Innovando dall'interno la tradizione moraleggiante ed "economicamente corretta" del *Giannetto* di Parravicini, *Giannettino* e *Minuzolo* giocano, trasgrediscono, inventano, aprendo le porte al primato della fantasia sulle ragioni "politiche" della *paideia*. A questa rivoluzione aveva contribuito fortemente l'impegno collodiano all'interno del «*Giornale dei bambini*», straordinario laboratorio sperimentale per collaudare nuovi linguaggi e nuovo tipo di testualità per i bambini.

Le avventure di Pinocchio sono però un testo talmente pluriarticolato e per certi versi elusivo (Castellani Pollidori 1983), che per rintracciare meglio la portata eversiva dell'opera collodiana rispetto a temi, moduli e stilemi della letteratura per l'infanzia delle origini bisogna rivolgersi a un testo più segmentabile come *Storie allegre*. Otto storie, non omogenee quanto a tipologia testuale di appartenenza, vivaci e innovative, accostabili per molti versi ai testi di Capuana, soprattutto alle novelle raccolte nel *Drago*, per esempio *La prima sigaretta*, *I padroncini*, che ripropongono temi e stilemi simili, pur con un piglio più affabulatore e meno ironico. Il segmento strettamente linguistico, decisamente avviato da entrambi verso una colloquialità non intimorita dalla norma (con qualche cautela in più, ovviamente, da parte del non nativo toscano), aderisce perfettamente agli intenti comunicativi innovatori di entrambi gli autori. Non solo a livello di stilemi testuali, ma anche a livello di scelte lessicali, fraseologiche, idiomatiche più vicine al parlato toscano, disinvolto e diastraticamente articolato in Collodi, più normativo e lontano dal regionalismo, con l'eccezione di *Scarpiddu* e *Gambalesta*, in Capuana.

A proposito dell'italiano usato da Collodi, Laura Ricci parla di «naturale grazia della scrittura»⁵ dovuta non solo al fatto del suo essere "toscano nativo", ma anche all'evitamento sistematico di forme eccessivamente "ribobolesche" o affettatamente manzoniane e al ricorso a strategie di riproduzione mimetica del fiorentino vivo di tono medio e in linea con gli orientamenti manzoniani. In *Storie allegre* i fiorentinismi e i toscanismi lessicali e fraseologici, abbondanti ma non prevalenti (*grulleria*, *ginecherello*, *Sor*, *dimolto*, *ciuchino*, *adagino ada-*

gino, *gropponata*), tutti i monottonghi in *o-*, i costrutti con l'*o* interrogativo o con il *la* pronominale (*La mi compatisca quanto la vuole, ma a me i ragazzi vestiti da ominini grandi mi somigliano tante maschere fuori di carnevale*; *Da ieri a oggi, l'è così imbruttito, La si figurì*); la frase negativa con *punto* invece di *affatto* (*non somigliava punto né a' suoi fratelli, né agli altri scimmiettini del vicinato*), o il *c'è* accordato col plurale (Nel mondo, per tua regola, *c'è più* impertinenti che mosche»), contribuiscono a precisi intenti di diffusione del modello di colloquialità toscana media senza eccessi popolareshi.⁶

In ogni caso, l'estro linguistico di Collodi si esprime al meglio quando si coniuga con la sua magistrale abilità ironico-grottesca, sia nel micro-segmento dialogico (*Sor assassino, che mi darebbe un chizzo d'uva, o una ciliegia, o anche una mezza pera solamente?*), che nel macro-segmento narrativo rappresentato, per esempio, dalla parte del "racconto nel racconto" de *l'Avvocato*. Con strizzate d'occhio intertestuali, secondo la migliore tradizione della letteratura ironica, Collodi lascia che il lettore accumuli indizi sul piano della presupposizione e dell'inferenza per poi scardinare tutta l'impalcatura creando sorpresa e ilarità. Intersecando i livelli comunicativi in un dialogo mai conflittuale fra adesione alla norma ed eversione rispetto alla norma, Collodi ribalta le regole del gioco narrativo. La lezione del Collodi di *Storie allegre* fu senz'altro utile a Capuana, negli anni tra il 1883 e il 1886 nei quali non solo sperimentava un rapporto ardito con la matrice orale regionale

⁶ Vanno segnalati anche i moduli stilistici che riproducono il parlato, come le dislocazioni (*Gli volevo bene a quello scimmiettino*), le ridondanze pronominali (*A me mi basta di mangiare, di bere e di andare a spasso; A me, rispose Pipì, mi mancano solamente cinque centesimi per fare un soldo*), le concordanze a senso. Tali stilemi mimetici dell'oralità sono particolarmente interessanti in quanto contribuiscono a rendere ancor più fitti trama e ordito di racconti come, per esempio, *Pipì lo scimmiettino color di rosa*, che grazie alla *mise en abîme* del contesto socioculturale, risulta svincolato da pastoie strettamente mimetiche e fortemente coeso e coerente nel suo impianto discorsivo. Se il Gigino del primo racconto della raccolta, *L'omino anticipato*, è comunque un ragazzino "perbene" nonostante i suoi capricci e le sue smanie di diventar grande a tutti i costi e si esprime in modo situazionalmente adeguato, lo scimmiettino è libero di esprimersi in modo quanto mai creativo e vivace, così come fanno tutti i personaggi ben connotati e fiabeschi che lo circondano: i suoi fratellini (che usano addirittura un linguaggio "scimmiettesco": *cominciarono a strillare in coro: curacà! Curacà, curacà*, bisogna sapere che *curacà* vuol dire: *a cena, a cena, a cenà!*), il Capo-masnada, il gatto, l'oste, il coniglio della casetta.

⁵ L. RICCI, *L'italiano per l'infanzia*, in *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, a cura di P. Trifone, Roma, Carocci 2006, pp. 269-294.

all'interno della quale affondavano le radici le sue fiabe, ma nei quali avviava una fitta prassi correttoria sul piano linguistico e stilistico sulla prima raccolta di novelle di De Roberto.⁷ Questi fattori contribuirono sicuramente a rendere ancor più acuta la coscienza della sua scrittura dedicata ai "giovannetti" e a fargli prestare maggiore attenzione al piano normativo e a orientarlo verso una maggior cautela nelle scelte stilistiche. Il suo toscanismo per ragazzi diviene più moderato, con qualche inserto più vivace nei dialoghi (*non mi garba stare in carcere, o che sono coi piedi nella fossa*, dice il Drago dell'omonimo racconto).

Dopo le felici esperienze favolistiche degli anni 1882/1893 e dopo l'esperimento autobiografico dei *Ricordi d'infanzia e di giovinezza*, Capuana si cimenta con una fascia d'età complessa quale quella dei lettori dieci/undicenni. Collodi aveva aperto la strada con *Storie allegre*, Capuana segue quella strada, fin dal titolo, *Fanciulli allegri*, con un racconto lungo e sorridente all'interno del quale la componente dialogico/teatrale è evidente.

Il punto di vista "bambino" non è ancora pienamente sviluppato in questo racconto in cui il gioco dell'inaugurazione del monumento, il mimare i riti sociali degli adulti senza pienamente comprenderli è già un approfondimento di caratteristiche salienti del mondo dell'infanzia, ma non è ancora compenetrazione piena e partecipata a un microcosmo di emozioni, idee e modalità espressive dei più piccoli.

Da questo punto di vista, solo dopo anni di lavori dedicati ai ragazzi, Capuana riuscì a maturare una consapevolezza sicura del suo lavoro complesso di scrittore per l'infanzia. Un esempio importante e poco noto in questo senso è rappresentato dal romanzo "garibaldino" *Gambalesta* del 1901/2.

Nel romanzo il protagonista e i suoi giovani amici vivono il momento rivoluzionario come una grande avventura alla quale partecipano con allegria veemenza senza ovviamente comprendere le dinamiche storico-sociali sottiacenti. Domenico Costa, Dominicuddu, Cuddu, detto Gambalesta «pareva fatto a posta per correre come il vento» racconta compiaciuto e con tenerezza Capuana ai suoi piccoli lettori nel 1901. «Magro, di carnagione lentigginosa», «con capelli rossicci e folti», «neppure mangiando poteva star fermo». Un ragazzino con l'argento vivo addosso che fa disperare la sua mamma, che

fa un mestiere faticoso e oggi dimenticato, la tessitrice, e sogna per lui un avvenire come sarto o calzolaio, ma Cuddu non ne vuol sapere e scappa dai suoi amici in strada e una volta si allontana tanto da rimanere fuori per una notte intera. «Fra gli otto e i nove anni Cuddu era stato invaso, quasi improvvisamente dalla mania di andare di qua e di là, da un quartiere all'altro del paese, fuori del paese, lungo lo stradone, in cerca di grilli o a raccogliere more delle siepi, solo, perché nessuno aveva gambe spedite come quelle di lui». Questo giovane esploratore, veloce e curioso, catturato sempre più dalla forza e dalla magia della natura, vuole conoscere il mondo senza intermediari, vuole vedere senza che nessuno si metta in mezzo. Accetta quindi sempre di buon grado le piccole commissioni che i vicini gli affidano confidando sulla sua velocità, tutto pur di seguire la sua natura fatta di vento. Il vento non sopporta ostacoli o costrizioni, e Cuddu non può accettare che la mamma abbia preso accordi per mandarlo a bottega, dieci ore chiuso in una stanza, seduto, impensabile. E allora Cuddu fugge una mattina, quasi senza volerlo, cammina, corre, si immerge sempre più in un natura tutta da scoprire, dove gli ulivi e le rocce, i palombi selvatici, le mulacchie e i falchetti sono messaggeri di un mondo nascosto, tutto da scoprire. Cuddu incontra così nuovi amici, come il piccolo pecoraio, e gli confessa: «sono scappato di casa mia» e aggiunge: «mia madre vuol farmi sarto per forza» e alla domanda seria dell'amico «che vorresti essere?», Cuddu risponde schietto: «Niente». Perché Cuddu è un bambino e vuole essere trattato come tale e un bambino non vuole gabbie, non vuole subito un mestiere, ha bisogno prima di esplorare, di conoscere, di crescere, ne ha diritto e Cuddu rivendica questo diritto in una società che lo vuole già ometto assennato a otto anni, che vuole che prepari il suo futuro di lavoratore.

In questo senso Capuana è già divenuto in quegli anni uno straordinario interprete dell'animo infantile, dei suoi moti, dei suoi stupori, dei suoi desideri, delle sue contraddizioni. Cuddu protesta, si stupisce di fatti naturali, come l'eco e ne accetta le spiegazioni fantastiche («è un'anima condannata a rispondere alle parole che sente»), desidera essere libero ma poi, a sera, da solo nella grotta dei pecorai piange e cerca la sua mamma. La prima avventura di Gambalesta, la sua fuga da casa alla scoperta del microcosmo dei pecorai, si conclude con un rientro burrascoso che apre le porte all'avventura successiva, quella segreta con tante lettere che vanno da compare Sidoro a sco-

⁷ Cfr. R. SARDO, *Al tocco magico del tuo lapis verde. De Roberto novelliere e l'officina verista*, Acireale-Roma, Bonanno-Fondazione Verga 2009.

nosciuti. Un'avventura fatta di tanti piccoli episodi sempre venati di mistero per il piccolo Cuddu, a cui il mondo dei grandi appare complicato e inspiegabile per certi versi, ma di cui accetta di buon grado le dinamiche perché lo portano sempre più a contatto con la sua natura di giovane esploratore, di irrequieto scopritore di mondi nuovi. Proprio questa sua natura, unita al dono della velocità condurrà Gambalesta a incontrarsi/scontrarsi con i grandi fatti storici, con i grandi personaggi del suo tempo, Garibaldi, anzi «Canibardo» come lo chiamava la gente del popolo in Sicilia, la terra dello sbarco, la terra dell'inizio del processo che porterà all'unità d'Italia. Alla grande avventura dell'Italia unita Cuddu parteciperà in modo fortuito e inconsapevole, col suo entusiasmo, con la sua incoscienza, con la sua gioia di vivere. Capuana stesso aveva vissuto a vent'anni questa grande avventura e mirabilmente riesce a renderla viva attraverso gli occhi e le emozioni di Gambalesta, il piccolo abitante di Ràbbato, Mineo. Proprio a Mineo Capuana aveva fatto parte del comitato insurrezionale e aveva guidato poi il consiglio civico. La sua sensibilità di scrittore riesce a trasporre quella esperienza giovanile ma consapevole in una modalità del tutto diversa, quella che filtra gli eventi attraverso gli occhi stupiti di un bambino di otto anni. A Cuddu il senso delle sue missioni segrete, il trambusto rivoluzionario, i fatti di Messina restano oscuri e carichi di affascinante mistero:

«Cuddu si accostò a un ragazzo. – Che cosa c'è? – Fanno la rivoluzione con la bandiera. – Chi? Perché? – Li mettono carcerati i birri. – Ah, esclamò Cuddu, comprendendo ora le parole di compare Sidoro: Birraccio! Ne hai per poco! – Subito la fanno? Soggiunse Cuddu. – Eccoli!... Vengono.»

Sentimenti, emozioni, pensieri di un bambino di fronte a fatti più grandi di lui di cui non coglie il senso e la portata, resi magistralmente secondo la lezione verista. Siamo lontani davvero da quel *Cuore* nel quale la narrazione è solo apparentemente fatta da un bambino, ma si avverte subito che l'intento e le modalità espressive sono quelle dell'adulto, di quel De Amicis che pure programmaticamente aspirava a una narrazione autentica. Il piccolo Enrico Bottini narra i fatti di un anno di scuola e descrive i suoi compagni in modo estremamente condizionato e il suo autore non solo non riesce a rendere in modo plausibile i suoi tratti psicologici ma sovrappone i suoi intenti pedagogici e moralistici inibendo ogni tipo di resa autentica

delle cose. Mamma, Patria e buone azioni, tuttavia, non si ritrovano solo in *Cuore*, anche in *Gambalesta* sono punti chiave, eppure i due testi sono profondamente diversi. In *Cuore* c'è un'obbedienza cieca a una morale imposta, in *Gambalesta* c'è disobbedienza e nei fatti narrati agisce il Caso e il protagonista è largamente inconsapevole di ciò che accade. Nel testo di Capuana c'è la mamma, ma il figlio la fa solo disperare, c'è la Patria nascente ma i più non se ne accorgono, ci sono le buone azioni ma sono fatte con incoscienza e manipolate da adulti senza scrupoli che non hanno timore di separare un bambino dalla madre e mandarlo a compiere imprese pericolose in posti lontani. «Cuddu non sapeva niente. Andava a Palermo come sarebbe andato in qualunque altro posto a portare una lettera», lontano, solo, senza protezione, aggiungiamo. La narrazione procede sempre dal punto di vista del piccolo Cuddu.

Capuana riesce a rendere perfettamente lo sguardo curioso, carico di meraviglia e di stupore del bambino, sia che osservi la bellezza delle colline di Ràbbato, sia che scruti l'acqua luccicante del fiume, sia che si sorprenda dell'immensità del mare, sia che provi i brividi di fronte alla distruzione di Palermo, sia che si lasci travolgere dalla marea delle giubbe rosse nel messinese. Lo sguardo di un bambino serve allora all'autore per aprire squarci di mistero nel mondo reale e per riguardare i fatti accaduti con occhio diverso. Non basta. Capuana conosce bene la logica del desiderio, impulsivo, ingenuo, che governa spesso le azioni di un bambino e riesce a renderla magistralmente sulla pagina scritta di un racconto ingiustamente trascurato dalla critica come *Gambalesta*. Come Pinocchio segue il Gatto e la Volpe, così Cuddu segue compagni di avventura dentro una Storia dove le lotte sono vere, la battaglia è fatta coi fucili e per terra ci sono i feriti e i morti. Tutto è misterioso, affascinante, terribile, spaventoso insieme e Cuddu viene travolto. «Allora Cuddu cominciò ad aver paura», e fame e sonno «si era intruppato con gli altri ragazzi, si era mescolato alla folla gridando anche lui, Viva la Talia! Quantunque non sapesse che cosa volesse significare. Viva Garibaldi. Ah, questo qui lo aveva veduto, con la camicia rossa e il ferraiole bianco e ne aveva ricevuto una carezza; spesso egli aveva ripensato con orgoglio le parole di quel giovane soldato: Ricordati che hai avuto una carezza da Garibaldi!». La Talia, come recepisce erroneamente Cuddu, dev'essere luogo lontano, Garibaldi lo ha visto in carne e ossa ma rimane ugualmente lontano. Come incantato da un pifferaio magico, Cuddu seguirà le giubbe rosse fino a di-

venire un piccolo eroe per caso, senza aver fatto davvero nessuna azione eroica, un eroe veramente, autenticamente bambino che resta profondamente se stesso, fedele alla sua natura fatta di vento, libera e fugace. Disobbediente come Pinocchio, curioso e incantato come Alice in un Paese delle Meraviglie al rovescio, dove i conigli sono selvatici, i fucili sono veri, i personaggi della storia sono Personaggi della Storia. Capuana, ha perfettamente chiaro che vanno evitate sovrapposizioni tra il pensiero adulto e il pensiero bambino se si vuol rendere viva la prosa dedicata ai giovanissimi e in questo senso riesce mirabilmente rivisitare il suo vissuto con animo appassionato e autentico e a evitare moralismi e didatticismi, fornendo un ottimo esempio di scrittura veramente calibrata sul destinatario anche da un punto di vista linguistico, stilistico e testuale.

Questa scrittura rispettosa dei principi comunicativi diventa in *Gambalesta* esempio di tessuto linguistico agile nelle strutture sintattiche, “medio” in quelle morfosintattiche, rapido nelle movenze e nel ritmo del dialogato. Il toscanismo presente nelle prime opere di Capuana è mitigato per lasciar spazio a un dettato più vicino a quell’italiano “dell’uso medio” ancora tutto da costruire, e la componente regionale è limitata all’onomastica, alla toponomastica, a qualche lessema “colorito” (per esempio *cuticagna* a p. 8; *polizgina* a p. 11; *cavagnino* a p. 9; quattro *scoppole* a p. 43); o a qualche locuzione regionale (*di faccia*, p. 7; *avanti che la povera donna*, p. 11; *a una voltata*, p. 132), o a qualche uso verbale (*gli lasciava correre*, p. 8). *Gambalesta*,⁸ rappresenta un interessante esempio di tale attenzione e consapevolezza insieme, come osserva lo stesso Capuana nella citata dedica a Cesira Pozzolini Siciliani, a *Il Drago*, *Schiaccianoci*, *Fanciulli allegri*, *Scarpiddu* proprio in questo ordine. I titoli indicati da Capuana, in realtà, mettono in luce opere che non sono certo cariche di peda-

gogismo spicciolo come voleva la voga del tempo, ma che risultano anche piuttosto distanti dai moduli stilistici più fortemente votati al magico al fiabesco, al sovrannaturale: si tratta piuttosto di opere caratterizzate dal minimo comun denominatore di un equilibrio tematico e stilistico tra strutture veristiche e strutture del fantastico. Basti pensare al protagonista del *Drago*, una sorta di *Scrooge* dickensiano che ha la fortuna di superare le sue chiusure nei confronti del mondo grazie a due orfanelle che saranno il conforto della sua vecchiaia, o ai *Fanciulli allegri* che riescono a riprodurre il rito sociale dell’inaugurazione di un monumento con una statua tutta da ridere. Un equilibrio tra buoni sentimenti e senso profondo di quel gioioso e inconsapevole gioco delle parti che è la quintessenza delle dinamiche ludiche infantili raggiunto da pochi autori per ragazzi soprattutto in epoca post-unitaria.

Vale per Capuana quel giudizio di merito artistico che Faeti attribuiva alla Perodi,⁹ con la quale Capuana presenta molti punti in comune e soprattutto l’attenzione equamente distribuita ai due mondi paralleli nei quali si muove il bambino: il magico e il reale. In effetti, i due autori avviano, ciascuno con le proprie peculiarità stilistiche, un’attualissima procedura ermeneutica nelle loro scritture per l’infanzia nella quale si compenetrano il Qui e l’Altrove, realtà e fantasia. Nel caso della Perodi «il Podere, la nonna, il capoccia, i fratelli, le mogli»¹⁰ rappresentano il Qui dell’Italia umbertina nel territorio del Casentino, mentre nel caso di Capuana sono le campagne di Mineo, il nuzzaro, i rivoltosi di *Gambalesta* a rappresentare il Qui. L’Altrove è invece rappresentato in entrambi i casi (con linee culturali e sfumature ovviamente diverse, ancorate al territorio di appartenenza) da spiritelli, da un Sovramondo e un Sottomondo in bilico tra naturale e sovrannaturale, con una ricchezza di modalità penetrative che rendono vivaci e indimenticabili le narrazioni dei

⁸ Sul frontespizio del manoscritto di *Gambalesta*, autografo, segnato col numero di inventario 2308 presso la Biblioteca Capuana di Mineo, si legge: «Luigi Capuana, Gambalesta, racconto, Livorno, S. Belforte Editore, 1901». Le notizie sul testo fornite da Cappello (1994, p. 129) danno invece come primo editore Biondo di Palermo e come data il 1903. Il manoscritto è composto da 110 carte più altre 28 carte, che rappresentano una prima stesura e sono ricchissime di correzioni, interessanti da un punto di vista linguistico. Per una descrizione completa del ms. si confronti la nota codicologica di Aldo Fichera (A. FICHERA, *Descrizione codicologica dei manoscritti di Luigi Capuana conservati presso la Casa Museo di Mineo*, Catania, in corso di stampa).

⁹ Emma Perodi (1850-1918), maestra, demologa e autrice per ragazzi di grande spessore conserva nella sua produzione narrativa alcuni dei tratti che caratterizzavano la letteratura per l’infanzia dopo l’Unità: buonismo, intenti moraleggianti, tuttavia in quello che Faeti 2001 definisce il suo «romanzo-fiaba», ovvero *Le novelle della nonna*, dotate di cornice unificante (le vicende della nonna, l’io narrante) esprime con forza un registro di lettura che compenetra il Qui e l’Altrove, proprio come Capuana.

¹⁰ A. FAETI, *Un tenebroso affare. Scuola e romanzo in Italia*, in *Il romanzo*, vol. I, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi 2001, p. 117.

due. Sia la Perodi che Capuana conobbero e studiarono da vicino il mondo dell'infanzia, collaborarono a riviste per l'infanzia e a pubblicazioni scolastiche ed ebbero modo di conoscere esigenze e istanze dell'editoria e del mondo dei più piccoli. Entrambi riuscirono a risolvere in modo originale il problema della buona scrittura per ragazzi, quella che si cala nel mondo dell'infanzia, ne riscopre i gusti e le attese, riproduce sulla pagina scritta emozioni, pensieri e stati d'animo di un'età cruciale per lo sviluppo identitario dell'individuo. Entrambi furono consapevoli di quanto fosse necessario non eccedere né col realismo, né col fantastico nel discorso narrativo e di quanto fosse importante ancorare la narrazione a un concreto e individuabile contesto territoriale, lontano dalla pesantezza didattica di tante figure stereotipiche che popolavano la letteratura per ragazzi del tempo.

Con *Gambalesta*, dopo un ventennio di lavori dedicati ai ragazzi,¹¹ Capuana aveva maturato una consapevolezza sicura del suo lavoro complesso di "educatore" e con riflessione attenta e consapevole dichiara ragioni e risultati del suo lavoro. Egli sostiene preliminarmente che alla letteratura per l'infanzia ha dedicato lo stesso rigore metodologico e la stessa coscienza critica che hanno animato nel tempo le sue opere per adulti; egli dichiara nella lettera di aver scritto «una serie di racconti dove ho studiato la vita dei bambini con lo stesso metodo con cui avevo studiato le passioni umane nelle novelle e nei romanzi».¹² In effetti, le sue migliori opere per bambini e per ragazzi contengono larghe tracce di quei risultati conoscitivi e artistici che Nunzio Zago individua come caratteristici della sua produzione migliore, in particolare quella analisi «fisiologica e desublimata dei sentimenti»¹³ che rende incisive e indimenticabili anche le

¹¹ La prima raccolta fiabistica importante, *C'era una volta*, viene composta tra il 1880 e il 1881 e stampata a Milano da Treves nel 1882; la prima raccolta di racconti per più grandicelli, *Fanciulli allegri*, viene stampata a Roma da Voghera nel 1894, *Scarpiddu* è del 1898.

¹² Lo aveva già sostenuto con vigore quattro anni prima nel capitolo "Dando la parola" delle sue *Cronache letterarie* (Catania, Giannotta, 1899) a proposito della necessità di lasciare l'opera di uno scrittore libera da etichette. Per Capuana è fondamentale ricordare che la letteratura per ragazzi ha pari dignità rispetto a quella per adulti: «due volumi di fiabe, e due novelle dove studio il mondo dei bambini con lo stesso metodo di osservazione praticato per gli adulti».

¹³ N. ZAGO, *Racconto della letteratura siciliana*, Catania, Maimone 2000, pp. 55-56.

figure di giovani eroi di carta. Leit-motif di gran parte della narrativa per ragazzi di Capuana è il Risorgimento, coi suoi miti e i suoi eroi, talvolta in modo esplicito, talvolta in modo nascosto (giocare alla "Commissione", inaugurare un monumento in *Fanciulli allegri*). In ogni caso, la grande avventura risorgimentale fino all'Unità alimenta riflessioni e modalità espressive.

Nell'ambito del canone della letteratura per l'infanzia,¹⁴ dunque, i racconti e i romanzi di Capuana espressamente dedicati dall'autore ai giovanissimi, rappresentano un *unicum* per profondità tematica e cura stilistica. Carmine De Luca nel 1995 osservava che: «*Scarpiddu*, *Cardello*, *Gli americani di Rabbato* rappresentano altrettanti punti fermi nella storia della letteratura per l'infanzia, per il loro impianto veristico poco incline perciò alle svenevolezze di tanta produzione coeva».¹⁵ Capuana in modo particolare fa tesoro del suo *milieu* paesano e familiare per ancorare deiticamente in modo forte la sua opera narrativa per l'infanzia (tralasciando ancora una volta il complesso rapporto tra fiaba e territorio che caratterizza le sue raccolte favolistiche)¹⁶ e di tale *milieu* nutre la sua narrazione al punto che leggendo i suoi *Ricordi d'infanzia e di giovinezza*¹⁷ si possono facilmente rintracciare figure-chiave, umori, sensazioni, stati d'animo che torneranno puntualmente nei racconti e nei romanzi per ragazzi.

In *Gambalesta*, in particolare, appare di fondamentale importanza il capitolo III dell'opera, nel quale vengono narrati i fatti degli anni 1848-1849. Sono anni fondamentali per la formazione civile e morale

¹⁴ Sappiamo che da Croce (1913) in poi si è a lungo discusso sull'etichetta di "letteratura per l'infanzia", insistendo sul suo possibile statuto epistemologico e sulle valenze educative di opere implicitamente o esplicitamente dedicate all'infanzia. Si è molto distanti oggi dalle posizioni crociane che accostavano *tout court* la letteratura per ragazzi alla "bonaria Musa della Pedagogia" (B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. V, Bari, Laterza 1974, p. 134).

¹⁵ In P. BOIERO-C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Roma/Bari, Laterza 1995.

¹⁶ A tal proposito risulta prezioso il saggio di A. BARSOTTI, «*C'era una volta...*» *Il Verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana*, in AA.VV., *Capuana verista*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1984, pp. 85-99.

¹⁷ Si utilizzerà per le citazioni l'edizione del 2005 a cura di Aldo Fichera, Mineo, Edizioni del Musco. Com'è noto, l'opera vide la luce per la prima volta a puntate nel settimanale torinese «Gazzetta letteraria» nel 1893 e fu poi pubblicata postuma da Sandron nel 1922.

dell'autore e mostrano con chiarezza esemplare l'emergere progressivo e attento della coscienza di un ragazzino di nove anni, proprio l'età di Cuddu al momento delle sue avventure "italiane", a contatto coi grandi fatti della Storia. Nel caso dei *Ricordi*, si tratta dei fatti del '48, nel caso di *Gambalesta* di quelli dello sbarco di Garibaldi, ma ciò che conta è la descrizione acuta e profonda degli stati d'animo che accompagnano Luigi da una parte e il suo alter ego Cuddu dall'altra nel momento delicatissimo della percezione di una Storia che sovrasta le piccole storie delle quali sono stati finora protagonisti. Nei *Ricordi* si legge:

Un giorno il babbo mi condusse vestito da festa in casa del parroco cavalier Morgana, cavaliere gerosolimitano. Il salone rigurgitava di gente che parlava animatissima; tutti avevano una coccarda tricolore al petto; ne fu appuntata con uno spillo una anche a me. In un canto, appoggiata al muro, una bandiera tricolore con un gran nastro a frange d'argento attirava gli sguardi e l'ammirazione di tutti. Poco dopo arrivò la banda musicale; una specie di processione s'istradò, in coda alla quale il cavaliere – come lo chiamavano – portava in ispalla la bandiera fra le grida di: Viva Pio IX, Viva la Costituzione! Abbasso i Borboni!... Così assistetti al primo fatto politico, senza capire che significassero e la coccarda e la bandiera e le grida frenetiche [...].

A questo brano fortemente analitico e introspettivo fa riscontro nel discorso narrativo di *Gambalesta* l'incipit del capitolo IV nel quale si colgono rimandi intertestuali fortissimi:

La piazza era affollata di contadini, a gruppi, che parlavano sotto voce e pareva fossero in aspettazione di qualche cosa che doveva apparire dalla cantonata della chiesa di san Rocco [...] Cuddu si accostò a un ragazzo. – Che cosa c'è? – Fanno la rivoluzione con la bandiera. – Chi? Perché? – E mettono carcerati i birri. – Ah, esclamò Cuddu, comprendendo ora le parole di compare Sidoro: Birraccio! Ne hai per poco! – Subito la fanno? Soggiunse Cuddu. – Eccoli!... Vengono. Una trentina. Procedevano in due file, serii, silenziosi, lentamente, tra i gruppi dei contadini, che si scoprivano come quando passa il Santissimo, e guardavano sbalorditi quei signori che precedevano la bandiera tricolore [...] i ragazzi, mescolatisi tra coloro che facevano la rivoluzione, battevano le mani, quasi la rivoluzione fosse stata un divertimento. In mezzo alla piazza, compare Sidoro si era fermato. Quella trentina di persone circondarono il portabandiera, gridarono: Viva l'Italia!

I ragazzi vivono la "rivoluzione" come una grande avventura, con entusiasmi, incoscienza, curiosità tipici della loro età e riproducono nel gioco le emozioni di lotta appena vissute. Nei *Ricordi* Capuana narra dei suoi giochi di guerra sulla spianata di san Pietro:

Qualche mese dopo capii che rivoluzione per noi fanciulli voleva dire: libertà di fare a sassate. Ci eravamo divisi in tre partiti, distinti col nome dei tre quartieri della città.

In *Gambalesta* l'esperienza viene trasposta e trasfigurata conservandone umori e sentori:

– Dove vai?
– Alla Spianata! Fanno gli esercizi militari
[...] Là, contadini e cavalieri, più di duecento marciavano contando i passi [...] Dopo i primi giorni dell'insolito spettacolo, Cuddu aveva preso il comando della ragazzaglia e la sgridava anche lui come l'istruttore; i suoi militi però marciavano assai meglio [...]

L'esperienza è sempre filtrata nei racconti per ragazzi di Capuana sia dalla memoria di un adulto che racconta (il vecchio Liardi in *Guerra, guerra!*), sia dalla componente ludica che stempera e rinnova i sentimenti (*E con chi dobbiamo fare la guerra? Domandò uno – Questo si vedrà dopo – rispose Fiorelli, con qualche imbarazzo*).

Il rapporto dialettico tra esperienza e trasposizione narrativa dell'esperienza diviene importante in Capuana soprattutto nella narrativa per ragazzi. Egli si era battuto a lungo come critico e come autore per un principio artistico che trascendeva i dettami del realismo e del naturalismo pur includendoli: il principio della "sincerità" nell'arte. Di questo principio, urlato a gran voce dalle pagine delle sue *Cronache Letterarie* del 1899, fanno parte non solo ragioni tematiche ma anche stilistiche:

– Lasciate da parte le discussioni astratte, le polemiche, non vi compiacete delle belle etichette, che in fine non vogliono dir nulla se il liquore della bottiglia non è poi di ottima qualità siate sinceri, se potete e se sapete, siate sinceri, sinceri, sinceri; il resto, come dice il Vangelo, vi sarà dato in più dal Gran Padre che sta nei cieli!¹⁸

¹⁸ L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899, pp. 253-254.

Della sincerità fa parte anche quella resa autentica delle emozioni e del pensiero infantile nelle pagine migliori di *Scurpiddu* e *Gambalesta* con una scrittura veramente calibrata sul destinatario anche da un punto di vista linguistico, stilistico e testuale.¹⁹ Questa scrittura rispettosa dei principi comunicativi prende forma nelle opere narrative per ragazzi di Capuana, e in *Gambalesta* in particolare, attraverso un tessuto linguistico agile nelle strutture sintattiche, “medio” in quelle morfosintattiche, rapido nelle movenze e nel ritmo del dialogato. Un riflesso indiretto di questa sua teoria e prassi comunicativa per i giovanissimi si ritrova in una lettera al De Roberto al quale Capuana chiede nel 1892 proprio un racconto per ragazzi:

Roma 18 novembre 1892

Caro Federico,

(...) il racconto che ti ho chiesto non deve essere una cosa proprio per bambini. Mi basta che l'eroe sia un giovanetto dai 10 ai 15 anni,

¹⁹ Sulla “buona scrittura” per l’infanzia rimando ad A. FAETI, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi 1972/2002; ID. *La camera dei bambini. Cinema, mass media, fumetti, educazione*, Bari, Dedalo 1983; ID. *Letteratura per l’infanzia*, Firenze, La Nuova Italia 1994; P. BOERO, *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l’infanzia*, Torino, Einaudi 1999; P. BOERO-C. DE LUCA, *La letteratura per l’infanzia*, cit.; G. MARRONE, *Storia e generi della letteratura per l’infanzia*, Roma, Armando 2002; R. VALENTINO MERLETTI, *Libri per ragazzi: come valutarli?*, Milano, Mondadori 1999; S. BLEZZA PICHERLE, *Libri, bambini, ragazzi*, Milano, Edizioni Vita & pensiero 200 (che parla di differenze tra libri “buoni e belli” e libri “belli e buoni”); F. BESEGGH, *Infanzia e racconto*, Bologna, Bononia University Press 2003; A. ASCENZI, *La letteratura per l’infanzia oggi*, Milano, Edizioni Vita & Pensiero 2003. Sul problema dell’acquisizione della prima lingua in età evolutiva rimane fondamentale J. PIAGET, *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo*, Firenze, Giunti e Barbera 1962. Utili per la consultazione: A.J. ELLIOT, *Child Language*, New York, Cambridge University Press 1981; L.M. SAVOIA, *Grammatica e pragmatica del linguaggio bambinesco*, Bologna, CLUEB 1984; R. SIMONE, *Maistock. Il linguaggio spiegato da una bambina*, Bologna, Il Mulino 1984; A. CHIANTERA-A. ROSSI, *L’adulto e il linguaggio del bambino. Un modello di educazione linguistica per la fascia 0-6 anni*, Firenze, La Nuova Italia 1984; A. FASULO-C. PONTICORVO, *Come si dice? Linguaggio e apprendimento in famiglia e a scuola*, Roma, Carocci 1999; R. MICHNICK GOLINKOFF-K. HIRSCH-PASECK, *Il bambino impara a parlare. L’acquisizione del linguaggio nei primi anni di vita*, Milano, Raffaello Cortina 2001; A. DE MARCO, *Acquisire secondo natura: lo sviluppo della morfologia in italiano*, Milano, Franco Angeli 2006.

che faccia una bell’azione; insomma una cosina breve, spigliata, interessante soprattutto.²⁰

Un buon testo per ragazzi, dunque, non doveva essere, secondo Capuana, “proprio per bambini”, doveva avere un piccolo eroe nel quale il giovanissimo lettore poteva identificarsi, doveva contenere un nucleo avventuroso, e soprattutto doveva avere caratteristiche stilistiche precise: una “brevità” e una “spigliatezza” che richiamano da vicino le lunghe discussioni sullo stile che emergono dai carteggi con Verga e De Roberto stesso a proposito di lingua e stile²¹ e quello “stile semplice” di cui parla Enrico Testa come pregio dei veristi migliori.²²

Ritornando al concetto di sincerità, intesa stavolta nell’accezione di intenzionalità comunicativa di base, nel brano si ribadisce la necessità di prestare pari attenzione tematica e tensione stilistica a ogni soggetto trattato, incluse e messe in bella evidenza anche le principali tipologie testuali della cosiddetta letteratura per l’infanzia: “fiaba”, “novellina”, “racconto”.

Proprio la sua pratica letteraria “per ragazzi” rende l’autore orgoglioso del suo spaziare tra generi e stili diversi e gli fornisce la patente per scrollarsi di dosso ogni etichetta limitativa:

Mi son domandato come mai due volumi di fiabe, e due novelle dove studio il mondo dei bambini con lo stesso metodo di osservazione praticato per gli adulti, possano permettere di classarmi tra i naturalisti.²³

Si ribalta così la posizione di molti autori del tempo: la letteratura per l’infanzia non è una letteratura di serie B, ma anzi apre orizzonti tematico-stilistici nuovi e va trattata con la massima cura: è il messaggio che Capuana affida alle sue pagine critiche ed è il messaggio che filtra dalla lettura di un testo magnificamente denso come *Gambalesta*. Quest’opera scritta all’alba del nuovo secolo contiene davvero germi di novità soprattutto da un punto di vista testuale, stilistico e

²⁰ Cfr. *Capuana e De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1984, p. 345.

²¹ Cfr. R. SARDO, *Al tocco magico...*, cit., pp. 17-33.

²² E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997.

²³ L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899, p. 252.

linguistico. Si discuteva poco allora del rapporto tra letteratura per l'infanzia, questione della lingua e didattica dell'italiano e le posizioni si attestavano spesso su un conservatorismo acritico.²⁴ Eppure, tali prospettive erano e sono particolarmente importanti in Italia, nazione nella quale i processi di consolidamento dell'identità nazionale e i processi di unificazione linguistica sono sempre andati di pari passo. Capuana invece, come si è visto dai brani riportati, ebbe coscienza di tutto ciò e tradusse in pratiche espressive concrete il suo pensiero.²⁵ Di certo, la letteratura per l'infanzia in epoca postunitaria non poteva prescindere da un forte intento didattico in chiave normativa soprattutto in materia di lingua: la tensione verso l'unitarismo, visto come chiave di volta nella formazione di un'identità nazionale²⁶ non poteva che partire dal livello scolare e procedere secondo un preciso circuito tra scuola e scrittori per l'infanzia. In questo circuito si inserivano prepotentemente gli editori,²⁷ anello importante nel

²⁴ Come Ulisse Poggi che scrivendo nel 1865 la *Grammatica del mio Felicino* in forma di conversazione col più piccolo dei suoi figli, riprendeva la pedagogia del tempo basata sull'*esempio/ammaestramento*: «Domandami pur di frequente e non temer di stancarmi» riproponeva una norma toscanista rigida.

²⁵ È ben noto, per esempio, come pochi testi abbiano giocato un ruolo fondamentale nel rispecchiare una situazione sociolinguistica e nel fornire nel frattempo un modello preciso di lingua come il *Cuore* deamicisiano, con la parallela riflessione metalinguistica fornita dall'*Idioma gentile* del 1906, tuttavia, a parte il recentissimo contributo di Laura Ricci sull'italiano per l'infanzia (L. RICCI, *L'italiano per l'infanzia*, in *Lingua e identità...*, cit., pp. 269-294) mancano ancora analisi sistematiche e a tappeto sui rapporti tra scrittura per l'infanzia e diffusione di modelli linguistici dall'Ottocento in poi.

²⁶ Un'esplicita e importante testimonianza di questa coscienza linguistica e metalinguistica è rappresentata, come si diceva, dal saggio *L'idioma gentile*, scritto nel 1905 da De Amicis, con un approccio di stampo pedagogico. In esso veniva ribadita la necessità di uno studio attento e approfondito della lingua italiana da parte di tutti i non toscani per conseguire una vera libertà espressiva. Si veda a questo proposito E. TOSTO, *Edmondo de Amicis: la lingua si studia*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», a. 104, s. IX, gen-giu. 2000, pp. 91-106.

²⁷ A tal proposito, Laura Ricci osserva come i grandi scrittori per l'infanzia dell'Ottocento, Collodi, De Amicis e Salgari «siano stati incanalati dietro pressioni esterne nel promettente settore scolastico e parascolastico e sollecitati (con garbate premure o con pesanti vessazioni) da editori ben consci di quale

rapporto tra mittente e destinatario di quel processo comunicativo. Per la generazione di De Amicis la lingua andava studiata per acquisire i mezzi necessari per esprimersi in modo chiaro: «noi, nati in regioni dove l'italiano non è il linguaggio nativo e non si parla che poco e a mezzo e alla peggio, non possiamo acquistarli (tali strumenti) che cercandoli, scegliendoli, imprimendoceli nella mente, studiandoci di farli nostri».²⁸ In questa prospettiva Collodi, Poggi, De Amicis, ma anche e direi soprattutto Capuana, con le sue riflessioni metatestuali e metalinguistiche sull'argomento, costruiscono con grande attenzione il loro discorso per bambini, cercando di contemperare esigenze normative ed esigenze di riproduzione di un parlato semplice, colloquiale, adeguato alle esigenze dei piccoli lettori, sempre e comunque elaboratori attivi di informazioni,²⁹ con occhio attento alla dimensione regionale del tessuto narrativo, fondamentale per il formarsi di una consapevole identità culturale.³⁰ In

miniera d'oro rappresentasse in quel momento il libro infantile» e come, tuttavia, questa genesi d'occasione sia stata alla base di opere che ricoprono «un ruolo privilegiato nel processo dell'unificazione nazionale, sia come modelli di lingua (una funzione esaltata dal primato che per decenni hanno detenuto tra le letture scolastiche), sia come collanti del sentimento e dei valori patriottici, assai accentuati nel libro di de Amicis, ma in filigrana visibili anche nel più disincantato Collodi».

²⁸ E. DE AMICIS, *L'idioma gentile*, Milano, Garzanti 1945, pp. XXIII-XXIV.

²⁹ «Non potremo mai cogliere il momento in cui il bambino, ascoltando una fiaba, si impadronisce per assorbimento di un determinato rapporto tra i termini del discorso, scopre l'uso di un modo verbale, la funzione di una preposizione, ma mi sembra certo che la fiaba rappresenta per lui un abbondante rifornimento di informazioni sulla lingua. Del suo lavoro per capire le parole di cui consta, per stabilire analogie, per compiere deduzioni, allargare o restringere, precisare o correggere il campo di un significante, la sfera di influenza di un aggettivo. Nella sua "decodifica" questo elemento di attività linguistica non è aggiuntivo, ma determinante quanto gli altri G. RODARI, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi 1974, p. 149.

³⁰ Sul rapporto lingua, scritture e identità nazionale risulta prezioso il volume curato da Pietro Trifone, *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Roma, Carocci 2006. Dice Trifone nel capitolo introduttivo: «l'identità italiana si è rivelata ricca e feconda in quanto frutto di un millenaria ibridazione di genti, di lingue e di culture: si tratta in altri termini di una identità dinamica e plurale», p. 17. È implicito il positivo giudizio di valore su siffatta identità che

Gambalesta il toscanismo presente nelle prime opere di Capuana è mitigato per lasciar spazio a un dettato più vicino a quell'italiano "dell'uso medio"³¹ ancora tutto da costruire, e la componente regionale è limitata all'onomastica, alla toponomastica, a qualche lessema "colorito". Il *labor limae* dell'autore in direzione della medietà linguistica era stato notevole nel passaggio dal manoscritto all'edizione a stampa (e ciò meriterà successive riflessioni) e il risultato era stato pienamente raggiunto: il testo è stato patrimonio dei piccoli lettori di ogni regione a suo tempo.

Se per Collodi e Capuana, per non parlare di De Amicis che affianca le riflessioni del suo *Idioma gentile* del 1905 alla sua pratica scrittorica per ragazzi, riflessioni metatestuali e metalinguistiche e scrittura per bambini procedono di pari passo alla ricerca di risposte alle esigenze normative e di riproduzione di un parlato semplice, colloquiale per i piccoli lettori, bisognerà aspettare Rodari per ritrovare altrettanta consapevolezza e attenzione nei confronti dei modelli di scrittura per ragazzi.

va ovviamente difesa dalle spinte verso l'appiattimento e l'omologazione che provengono oggi da i diversi enti di diffusione della cultura.

³¹ E. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in Holtus-G. Radtke E., *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985.

GIUSEPPE SORBELLO

Università di Catania

«COME SE FOSSIMO AL COSMORAMA»:
RITRATTI E FANTASMAGORIE VERISTE
NEL RACCONTO DELL'ITALIA MODERNA

Nella nota azzurra n. 2575, Carlo Dossi espone, in una lunga sequenza descrittiva, una rappresentanza di quella *imagerie* ottocentesca che era possibile incontrare tra le mura degli arredamenti borghesi, dalle eleganti sale di campagna fino alle osterie affumicate. Un insieme di oggetti iconici prodotto di una moderna cultura visuale, composita ed eteroclita, analogica e in scala industriale, spesso connotata dal gusto *kitsch* delle chincaglierie varie, dei soprammobili, di ninnoli e *bibelots*: così, tra «litografacce colorate», «dipinti, festoni, grifi, cetre, anfore», «grappoli d'uva incartati», «quadri incorniciati di nero con entro fotografie e un orologio a cucolo», un «baldacchino di stoffa», una «madonna coi lumi a olio accesi» e «dipinti a imitazione di terracotte», trovano spazio, infine, anche i modesti «ritratti di Cialdini, di Garibaldi, del Boggio».¹

È tra queste stanze sature di immagini, vere e proprie "iconoteche" del secolo decimonono, che incontriamo spesso i volti dei protagonisti del Risorgimento, perché il salotto dell'*intérieur* borghese è «un palco nel teatro universale».² Luogo di riviste – come l'*Illustrazione Italiana* di Treves³ – che dissolvono la storia in immagini, ritratti, disegni, xilografie; ma è anche il luogo in cui la grande storia fa il suo ingresso in "scala ridotta", miniaturizzata e confusa tra gli oggetti più disparati della vita quotidiana.⁴

¹ Cfr. C. DOSSI, *Note azzurre*, a c. di D. Isella, Milano, Adelphi 1988, p. 240.

² Cfr. W. BENJAMIN, *Luigi Filippo o l'antérieur*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi 2007, p. 153. Sulla dimensione delle stanze borghesi come iconoteche del secolo cfr. Ph. Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti 2001, pp. 51-59.

³ Sulla rivista cfr. il profilo storico e interpretativo in M. GIORDANO, *La stampa illustrata in Italia dalle origini alla grande guerra*, Milano, Guanda 1983.

⁴ Cfr. la descrizione di Gozzano nel racconto *La garibaldina*, in cui è de-

La vocazione del verismo al “romanzo contemporaneo” ha fatto sì che gli scrittori italiani del secondo Ottocento fossero ben disposti ad accogliere tale immaginario: tra le pagine veriste capita di imbattersi in un’iconografia (quotidiana e di ampia circolazione) celebrativa dei personaggi, dei fasti e dei trionfi dell’unificazione italiana. Una galleria di immagini, spesso riprodotta su svariati oggetti, che gli scrittori chiamano in causa nel racconto del loro Risorgimento “disgregato” in storie minute. Come se tale immaginario costituisse un aggregato simbolico che rielabora in forma visiva alcune questioni di fondo dell’Italia moderna, come il rapporto con l’eredità risorgimentale, il bilancio del processo d’unificazione e la rappresentazione delle problematiche sociali immediatamente post-unitarie.

Del resto, bisogna immaginare la cultura visuale come un “buco nero” all’interno della testualità letteraria:⁵ un buco nero che esercita una forza d’attrazione, provocando fenomeni di attrito, di resistenza e di intersezione con il codice letterario. Per il caso italiano, questo rapporto è inoltre sollecitato da una coincidenza storica: l’affermazione di una modernità visiva e la rapida diffusione e circolazione di un nuovo immaginario (collegato allo sviluppo dei procedimenti fotografici e ai processi di produzione industriale) si sovrappone in larga parte alle tappe del processo risorgimentale.⁶ Se i volti di Garibaldi e Mazzini sono le icone più diffuse e rappresentative della causa italiana è perché entrambi furono abili *promoteurs* della propria “messa in immagine”, incarnazioni di uno spirito repubblicano equamente suddiviso tra la vita *activa* del Generale e la vita *contem-*

scritto un elegante interno guastato dalle oleografie risorgimentali, dagli oggetti di «cattivo gusto» e dagli arredi «atroci» (nel salotto ritroviamo anche una copia della rivista di Treves): «Miniature, dagherrotipi, fotografie a profusione deturpavano il ricco damasco delle pareti, viola a losanghe gialle, e alle due estremità due grandi oleografie: Pio IX e Leone XIII – omaggio allo zio defunto – stavano di fronte a Vittorio Emanuele II e Garibaldi, omaggio al defunto marito [...] Vidi in un cestello da lavoro una copia dell’*Illustrazione*, della *Nuova Antologia*». Cfr. G. GOZZANO, *L’altare del passato*, Firenze, Passigli 1991, p. 21.

⁵ Cfr. W.J. MITCHELL, *Interdisciplinarity and visual culture*, in «Art Bulletin», 4, 1995, p. 543.

⁶ Per il rapporto tra arti figurative e Risorgimento cfr. *Contributo a una bibliografia su Risorgimento e arte*, a cura di G. Ragionieri, disponibile su <http://www.anisa.it/Bollettino/>. Per quanto riguarda la fotografia cfr. L. VITALE, *Il risorgimento nella fotografia*, Torino, Einaudi 1979; ma anche A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Paravia Bruno Mondadori 2000.

plativa del pensatore. Una distribuzione di ruoli iconograficamente rappresentata, anche tramite il ricorso a «metonimie corporali» caratterizzanti, come la “mano” (e l’abbigliamento da guerrigliero) per Garibaldi, e la “fronte” (insieme all’abito nero e le pose melanconiche) per Mazzini.⁷ Al contrario, la posizione inferiore di Carlo Cattaneo nell’immaginario democratico popolare (cfr. più sotto, nella sequenza riportata della novella *Le medaglie* di Pirandello, la sua collocazione sulla parete del circolo garibaldino), corrisponde alla sua ostinata resistenza, in vita, verso ogni forma di riduzione iconografica della sua personale effigie.⁸

Questo immaginario risorgimentale assume spesso forme “effimere”, in qualche caso velatamente allusive: Alberto Mario, nel suo romanzo autobiografico del 1870, *La camicia rossa* (che ripercorre la sua avventura al seguito dei Mille), rievoca il fascino che il Generale esercitava sulla popolazione. Non ultime le suore di Palermo, come dimostra la «letterina pia, e un zinzino erotica» che accompagnava il dono di dolciumi da parte delle monache di Porta Nuova: «A Te, Giuseppe, eroe e cavaliere come san Giorgio, bello e dolce come un serafino». “Bello e dolce” il generale, come la «statua di Garibaldi di zucchero» collocata in mezzo a «Castelli di zucchero, torri, tempietti, cupole di zucchero», in una mensa conventuale che, scrive Mario, «aveva l’aspetto di un bazar». ⁹ Ma è anche un immaginario “sperperato”, dissipato tra i mille rivoli della quotidianità più modesta: nella *Desinenza in A* (1878) di Carlo Dossi, il pettegolezzo malevolo di due popolane su Milia – «magnifica giovane» che «porgeva da una cestella, a dritta e a sinistra, fiori, e promettevano altri più riservati» – si spinge fino a insinuare che ormai la sua faccia «bronzina» è così nota da poter essere stampata sulle «scatole dei zolfanelli», «insieme ai ritratti di Cavour e Manzoni...». ¹⁰ Un propagarsi

⁷ Cfr. S. LUZZATTO, *La mummia della Repubblica. Storia di Mazzini imbalsamato*, Torino, Einaudi 2011, p. 62.

⁸ C. AGLIATI, *Il ritratto carpito di Carlo Cattaneo. Percorsi possibili nella rappresentazione iconografica di un mito repubblicano*, Bellinzona, Casagrande 2002.

⁹ Cfr. A. MARIO, *La camicia rossa*, a c. di T. Iermano, Atripalda, Mephite 2004, pp. 17-18. Sulla connotazione erotica di questo brano cfr. L. Riall, *Eroi maschili, virilità e forme della guerra*, in *Il Risorgimento*, a c. di A.M. Banti e P. Ginsborg, Torino, Einaudi 2007 («Storia d’Italia. Annali 22»), pp. 278-279.

¹⁰ C. DOSSI, *La desinenza in A (Ritratti umani)*, in *Opere*, a c. di D. Isella, Milano, Adelphi 1995, pp. 784-785.

di immagini che giunge fino alle zone più remote e isolate del Regno, se all'inizio di *Cavalleria rusticana* troviamo Turiddu Macca, appena tornato da soldato, "pavoneggiarsi" tra le ragazze del paese, con l'«uniforme da bersagliere e il berretto rosso» e con in mano uno di questi oggetti *kitsch*, una «pipa del re a cavallo» dai colori così sgargianti «che pareva vivo».¹¹

In questa complessa variantistica di immagini, oggetti e cianfrusaglie di cui sarebbe difficile proporre una tassonomia, avizzeremo per salti, prendendo in esame gli elementi iconici più diffusi e facilmente rintracciabili: ossia i tanti ritratti, busti, monumenti di eroi e personaggi del Risorgimento, per osservarne alcune funzioni nell'economia del racconto. Nella seconda parte del saggio affronteremo invece cosa accade a queste effigi quando sono sottoposti a una deformazione ottica di tipo fantasmagorico. Si accede infatti a una visionarietà fantasmatica che consente non solo di animare volti e vicende storiche, ma che al contempo fornisce la possibilità di una loro rappresentazione straniante.

La funzione primaria di tali elementi è certamente quella di attestare un cambiamento: di fronte all'irruzione del progresso e della storia, la modernità si presenta al cospetto dei personaggi sotto forma di quadri e di effigi, a dettare, anche visivamente, l'avvento di tempi nuovi: in *Mastro-don Gesualdo*, sono i ritratti e le coccarde di Pio IX a decretare il rapido passaggio al fronte liberale del Canonico Lupi e del clero.¹² Una simile scena ritroviamo anche nella novella *Papa Sisto* (1893), quando Vito Scardo fa ritorno al convento durante la rivoluzione siciliana del '48. Ciò che trova è un mondo alla rovescia, con «Scaricalasino – che ha lasciato in galera – libero» e il padre guardiano – che prima dettava legge – «colla coda tra le gambe»: «Trovò il paese sottosopra: bandiere, luminarie, ritratti di Pio IX da

¹¹ G. VERGA, *Vita dei campi*, ed. crit. di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier 1987, p. 75.

¹² G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a c. di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 2005: «C'era il canonico Lupi, che portava il ritratto di Pio Nono, il baronello Rubiera, giallo come un morto, sventolando il fazzoletto, tant'altra gente, tutti gridando: | Viva!... abbasso!... morte!...» (p. 411); «Nobili e plebei, passato il primo sbigottimento, erano divenuti tutti una famiglia. Adesso i signori erano infervorati a difendere la libertà; preti e frati col crocifisso sul petto, o la coccarda di Pio Nono, e lo schioppo ad armacollo» (p. 415).

per tutto [...] Cose che non potevano durare, in una parola»;¹³ ma è poi in questo vuoto momentaneo di potere che Vito Scardo tesse le trame della sua ascesa.

Di questa funzione si avvarrà, in futuro, un romanzo di ironico disincanto come il *Gattopardo* (1958), il cui autore ha tratto più di un insegnamento dalla "filosofia della storia" verghiana: nel giorno del plebiscito di Donnafugata, don Fabrizio, nella stanza di Sedàra, nota infatti che le insegne del potere sono state sostituite prima della formale legittimazione popolare:

Dietro la scrivania del Sindaco fiammeggiava un ritratto di Garibaldi e (di già) uno di Vittorio Emanuele, fortunatamente collocato a destra; bell'uomo il primo, bruttissimo il secondo: ambedue però affratellati dal prodigioso rigoglio del loro pelame che quasi li mascherava.¹⁴

Il tema del cambiamento, associato alla nota anticlericale di Verga trova un corrispettivo nel *Merlo di Vestro* (1881), racconto incluso nelle toscane *Veglie di Neri*: tuttavia, ciò che in Verga è demistificazione della vita come teatro e menzogna,¹⁵ in Renato Fucini la puntata polemica si stempera nei modi della beffa e dell'aneddoto. Ravvedutosi delle sue frequentazioni clericali, Vestro rivoluziona in questo modo la sua bottega:

Sulla mensola di legno che sosteneva il tabernacolo dell'Immacolata Concezione c'è ora un busto di Garibaldi di gesso colorato; e i due mazzi di fiori secchi, uno di qua e uno di là, sono sostituiti da due bandierine rosse ritagliate dal baldacchino del tabernacolo. La vecchia stampa dell'Arcangelo San Michele che aveva in mano quello spadone lungo lungo di lingue di fuoco, ha ceduto il posto a una cattiva litografia di Ugo Bassi [...] Del ritratto di Leone XIII non se n'è saputo più nulla.¹⁶

Accade sovente che i ritratti degli eroi della rivoluzione italiana

¹³ ID., *Tutte le novelle*, a c. di C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001 («I Meridiani»), pp. 780-781.

¹⁴ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli 2005, p. 95.

¹⁵ Sull'anticlericalismo verghiano, con riferimento a *Papa Sisto*, cfr. C. CUCI-NOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, Fondazione Verga 1981, pp. 151-177.

¹⁶ R. FUCINI, *Le veglie di Neri. Paesi e figure della campagna toscana*, Milano, Hoepli 1890, p. 155.

compaiano nelle sequenze descrittive a decorare i muri domestici, assolvendo a quella «gratuità ornamentale» di cui parla Orlando a proposito dei suoi “oggetti desueti”.¹⁷ Non funzionali al centro narrativo del racconto, la ricorrente presenza di questi quadri tra lo spoglio *décor* piccolo-borghese in cui soprattutto li incontriamo, attesta la condivisione, anche sociale, di una retorica nazionalistica (di matrice crispina) che, attraverso il ritratto, mira a processi di canonizzazione agiografica degli eroi rivoluzionari e a produrre, al contempo, effetti di pacificazione interna del fronte risorgimentale.

Affiancare Garibaldi, Mazzini e Vittorio Emanuele, scrive Alberto Maria Banti, è certamente un gesto di «violenta forzatura dell'effettiva esperienza storica risorgimentale»; la loro compresenza sulla stessa parete, tuttavia, non impedisce di costituirli come «leali coadiutori» nell'emancipazione della patria.¹⁸ Padri della patria con egual merito, perché anche la nazione italiana e il mito della concordia d'intenti cresce su quel terreno che Ernest Renan chiama l'«oblio», ovvero la dimenticanza delle discordie e la rimozione di quegli scontri fratricidi sui quali ogni nazione, quella italiana non esclusa, si è forgiata.¹⁹

Gli eroi del Risorgimento sono richiamati in continuazione dalla retorica politica per massimizzare il consenso elettorale e strappare applausi: i loro nomi possono così essere compresenti nella “discorde concordia” che impronta l'orazione politica più famosa della nostra letteratura, quello di Consalvo nel discorso finale dei *Vicini*: discorso all'insegna dell'equilibrio politico, intessuto di frasi politicamente ambivalenti e ideologicamente “palindrome”, come quella che identifica in un «tutt'uno» re e popolo, poiché – proclama Consalvo – «la monarchia democratica di Casa Savoia spiega e legittima i sentimenti democraticamente monarchici degli italiani». ²⁰ Non è inessenziale al successo dei proclami di Consalvo la sceno-

grafia di contorno, che ci presenta, nella palestra dei Benedettini, un palco circondato da una molteplicità vertiginosa di icone risorgimentali:

Trofei di bandiere abbracciavano le colonne, ed in mezzo a ciascun trofeo spiccava un ritratto: a destra e a sinistra della balustrata da cui avrebbe parlato il candidato, Umberto e Garibaldi, poi Mazzini e Vittorio Emanuele; poi Margherita e Cairoli; e così tutto in giro Amedeo, Bixio, Cavour, Crispi, Lamarmora, Rattazzi, Bertani, Cialdini, la famiglia sabauda e garibaldina, la monarchia e la repubblica, la destra e la sinistra.²¹

Un'apoteosi di ritratti storici in rapida carrellata, disposti secondo un calcolato principio di *par condicio* – diremmo in linguaggio politico attuale –, ossia di un'equa e calibrata esposizione “mediatica” di volti-simbolo, i quali sembrano guardare a Consalvo come all'autentico depositario di tutte le forme dello spirito risorgimentale.

Nello stesso capitolo finale, la precedente visita ai circoli popolari della provincia, tra «piccole stanze con mobili sospetti, affollate da povera gente con mani callose», è un episodio che ci svela il dietro le quinte del calcolato atteggiamento di Consalvo, frutto di una spregiudicata educazione politica. Qui troviamo l'ambizioso rampollo degli Uzeda costretto a mescolarsi con l'olezzo del popolo («Egli stringeva quelle mani, senza guanti; si mescolava a quegli umili, sedeva tra loro, accettava i rinfreschi che gli offrivano, e non un moto dei suoi muscoli rivelava lo spasimo che quelle vicinanze e quei contatti gli facevano soffrire»).²² La prudenza e l'opportunismo che guidano efficacemente la retorica politica di Consalvo fanno sì che il suo discorso inizi sempre da una generica esortazione al progresso, «“del progresso che mai non si arresta...”», per poi declinare questa «teoria» a seconda dei volti che il protagonista riconosce tra i muri della sede: «ma se vedeva pender dalle pareti i ritratti di Garibaldi e di Mazzini, insisteva sull'urgenza “di più ampie libertà richieste dallo spirito dei tempi”»; se vedeva invece quelli della famiglia reale, riconosceva la necessità di andare “coi calzari di piombo”». ²³

Anche Napoleone Colajanni attesta questo contrasto iconogra-

²¹ Ivi, p. 632.

²² Ivi, p. 616.

²³ *Ibidem*.

¹⁷ E. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi 1994, p. 29.

¹⁸ A.M. BANTI, *La memoria degli eroi*, in *Il Risorgimento*, cit., p. 645.

¹⁹ E. RENAN, *Che cos'è una nazione? e altri saggi*, intr. di S. Lanaro, trad. di G. De Paola, Roma, Donzelli 2004, p. 6: «L'oblio, e dirò persino l'errore storico, costituiscono un fattore essenziale nella creazione di una nazione, ed è per questo motivo che il progresso degli studi storici rappresenta spesso un pericolo per la nazionalità».

²⁰ F. DE ROBERTO, *I Vicini*, Milano, BUR 2004, p. 635.

fico tra i circoli siciliani dei Fasci, a cui corrisponde, per un politico coscienzioso, la constatazione di quanto sia difficile instaurare un dialogo tra l'intellettuale e masse contadine:

Nelle sedi dei *Fasci* sulle pareti vi erano grandi striscie di carta con motti significativi di Marx, di Lassalle, di Bovio, di Hugo, di L. Blanc ecc. Non di rado vi si trovavano i ritratti di Marx, di Mazzini, di Garibaldi, del Re e della Regina. Il Rossi della *Tribuna*, ed io stesso, in alcuni luoghi non troviamo sul tavolo che un Cristo col suo lumicino, che costituiva tutto l'ornamento del luogo.²⁴

Un complesso miscuglio di contraddizioni che risalta già da sé, dalla spoglia decorazione delle sale, a cui corrisponde il problema, che il relatore riconosce di ardua soluzione, di trovare un linguaggio adatto e rispettoso delle credenze e delle mitologie popolari di quegli individui, per i quali «è ancora vivo il sentimento religioso e che si esaltano maggiormente quando si parla loro in nome del Nazzareno».²⁵

Passando a un altro circolo di provincia, quello garibaldino della novella *Le medaglie* (1904) di Pirandello, sulle pareti troviamo esposta una teoria di immagini e oggetti, disposti in modo tale da riflettere una correlata scala di valori anche all'interno del fronte repubblicano: al «gran ritratto oleografico di Garibaldi» è accostato «uno, di minor dimensione, di Mazzini» e «uno, ancor più piccolo di Carlo Cattaneo». Chiude la descrizione una roboante «stampa commemorativa della Morte dell'Eroe dei Due Mondi, fra nastri, lumi e bandiere».²⁶

Spazio pubblico la mattina, per la lettura dei giornali, il circolo ha in realtà una prevalente dimensione privata, poiché è il pian terreno della dimora di Sciamè, ex-garibaldino (un impostore, come scopriremo alla fine), la cui figliastra Rorò, «bella ragazza, bruna e florida» (chiamata «la *Garibaldina*» per la sua «ormai famosa camicetta rossa fiammante»),²⁷ la mattina si siede sull'uscio della sede a conversare con le vicine, attirando al contempo le attenzioni di un altro

²⁴ N. COLAJANNI, *Gli avvenimenti di Sicilia e le loro cause*, con pref. di M. Rapisardi, Palermo, Sandron 1894, p. 15.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, v. I, t. 2, a c. di G. Macchia, Milano, Mondadori 1985 («I Meridiani»), p. 867.

²⁷ *Ibidem*.

presunto ex-garibaldino, Rosalino La Rosa (si attribuisce tale titolo – impropriamente per i membri del circolo – in quanto reduce della campagna di Grecia al seguito di Ricciotti Garibaldi).

Un altro spazio privato è quello dello studio dell'ex-garibaldino (ma “autentico” questa volta) Marco Leccio, le cui quattro pareti sono interamente ricoperte da una lunga sequenza di “stampe guerresche”, ritratti e reliquie (queste ultime retaggio della guerra del 1866 a cui Leccio ha partecipato):

Di studio, propriamente, non aveva mai avuto che una modesta scansia di libri, tutti per altro d'argomento storico e guerresco, sul risorgimento italiano e su le congiure delle società segrete. [...] Poi, le quattro pareti attorno erano coperte di stampe anch'esse guerresche: la battaglia di Calatafimi, la spedizione di Sapri, San Fermo, Aspromonte, la partenza da Quarto, la morte d'Anita; e di ritratti: quello di Mazzini e di Garibaldi, non c'è bisogno di dirlo, di Nino Bixio e di Stefano Canzio e di Menotti, di Felice Orsini e di Guglielmo Oberdan. Per giunta, nella parete di fronte, a mo' di panoplia o di trofeo, ricordo della campagna del Trentino, Marco Leccio aveva appeso il suo vecchio schioppettone d'ordinanza incrociato con lo sciabolone d'ufficiale di Defendente Leccio suo padre. Sopra, il motto di Garibaldi in grosse lettere: *Fate le aquile*, in mezzo, il suo berretto di garibaldino e una fascetta di velluto – rosso s'intende – ov'erano affisse le medaglie. Più sotto, in cornice, una lettera scritta da lui il 19 luglio 1866 dal forte d'Ampola a un amico di Roma, con un ritaglio della bandiera austriaca presa in quel forte.²⁸

Le descrizioni ordinate di Pirandello – quasi gerarchizzate nella disposizione degli oggetti – sono il contro altare della retorica scenograficamente pacificante di Consalvo. Si ammette l'esposizione soltanto di una parte degli eventi e degli eroi del Risorgimento, categorizzando gli apporti ideologici di ogni singolo eroe effigiato, a seconda della posizione che la sua icona ha sulla parete e in rapporto alle altre. Storicamente, questo bisogno di messa in scena e di teatralizzazione della storia patria è stato particolarmente pressante per la sinistra repubblicana, mazziniana e garibaldina, costretta a ribadire la sua identità stritolata tra il “conciliatorismo”²⁹ della Sinistra storica

²⁸ *Id.*, *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra nel tempo della grande guerra europea* (1919), ivi, v. III, t. 2, p. 1180.

²⁹ Sulla prospettiva conciliatorista, riferita al culto di Mazzini, cfr. P. FINELLI, *Santità, Patria e Rivoluzione nel «culto di Mazzini»*, in *Il Risorgimento*, cit., pp. 671-679.

e l'avanzata socialista. Una dimensione che si riverbera persino sui comportamenti individuali, attivando automatismi gestuali: Terenzio Papiano, prima di andare al lavoro, confessa ad Adriano Meis di salutare ogni mattina «con la mano la statua di Garibaldi sul Gianicolo», prima di recarsi a lavorare dal «borbonico e clericale» Giglio D'Auletta.³⁰ Oppure, una dimensione che condiziona la sfera privata dell'arredamento, come lo scarno «salottino, repubblicanamente austero» (ma anche burocraticamente austero), del maestro Garallo nel racconto *La maestrina degli operai* (1895) di De Amicis: solo un tavolo rischiarato «da un lumino da cucina, posto sopra una scatola di zucchero, vuota»; con una parete che «non aveva altro ornamento che i ritratti in stampa del Mazzini, del Saffi e di Alberto Mario», mentre dall'altra campeggia un «gran quadro calligrafico, diviso in scompartimenti colorati, nei quali erano segnati gli stipendi dei maestri elementari di tutti gli Stati civili».³¹

Più in generale, l'iconizzazione risorgimentale che invade capillarmente gli spazi pubblici e privati assolve un'esigenza di «rappresentazione»:³² come scrive Alberto Mario Banti, rappresentare gli eroi morti tramite stampe e litografie e ritratti fotografici, significa evocare quei volti come una «una "fisica" presenza tra i viventi».³³ La produzione massificata di icone nel secondo Ottocento ha storicamente consentito e supportato la formazione di un culto civile anche nella sfera esclusiva dell'intimità domestica: un culto che rielabora il lutto, eleggendo i Padri a lari famigliari custodi dell'onore civile e dello spirito nazionale in formazione.

La «consustanziazione» di una «comunità immaginata»,³⁴ com'è la nazione italiana in quegli anni (e come lo sarà ancora per molti decenni dopo l'unificazione), avviene dunque sotto una simbologia di stampo funerario (inaugurata dai funerali solenni degli eroi)³⁵ e reiterata, fino al parossismo, da una immediatamente successiva «monumentomania»³⁶ che i giornali dell'epoca criticano e gli scrittori

³⁰ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, vol. I, a c. di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori 1973 («I Meridiani»), p. 465.

³¹ E. DE AMICIS, *La maestrina degli operai*, Milano, Treves 1908, p. 170.

³² A.M. BANTI, *La memoria degli eroi*, in *Il Risorgimento*, cit., p. 651.

³³ Ivi, p. 657.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cfr., ivi, i paragrafi *Funerali e statue e Sangue che vivifica*, pp. 645-664.

³⁶ Cfr. L. CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei* (*Verismo, Simbolismo Idealismo*,

irridono: come il libretto di Dossi, *I mattòidi al primo concorso per monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, in cui si denuncia il «subisso di simboli e di allegorie»³⁷ dei progetti, o le ironiche notazioni sparse per le *Note azzurre*, come quella su un improbabile «Cavour vestito alla Romana» e un Manzoni «tutto naso» (n. 2823).³⁸

Dallo spazio urbano e collettivo questo processo di proliferazione di effigi si riverbera fino ai piccoli ritratti domestici e ai busti dei giardinetti. Il modo in cui questa ritrattistica ufficiale invade la sfera del privato e dell'intimità andrebbe forse spiegato meglio in termini di prossemica e di relazioni spaziali: l'immagine dell'eroe ridotta in formato fotografico stabilisce col personaggio una contiguità che non è soltanto «fisica» ma anche simbolico-esistenziale. Dall'alto delle pareti, questi ritratti che dovrebbero essere confinati al culto civile, invadono il vissuto dei personaggi manifestandosi a volte nelle forme del correlativo oggettivo. Nel romanzo *L'illustrissimo* (1881-1905) di Alberto Cantoni, una vecchia contadina si rivolge bruscamente a un «rustico ritratto» del re, colpevole, con l'obbligo di leva, di rubarsi i figli nell'età migliore: «Ah! mustacchione, mustacchione, che ci porti via le creature sul più bello».³⁹

L'immagine di Garibaldi non è soltanto l'ispiratrice di un ideale politico, ma rappresenta un modello di virilità che allude a nuovi modi di immaginare il rapporto con la donna e che sublima vagheggiamenti erotici repressi.⁴⁰ Nel romanzo *La baronessa* (1894) di Ge-

Cosmopolitismo) e altri saggi di critica letteraria e artistica, Catania, Giannotta 1898, p. 315: «Giorni fa tutti i giornali di Roma sbraitavano contro la monumentomania da cui è stato preso quest'ultimo quarto del secolo morente; tutti esclamavano: Troppe brutte statue! Troppi bruttissimi gruppi! L'Italia ne è profanata da un capo all'altro! Smettiamolo».

³⁷ C. DOSSI, *I mattòidi al primo concorso per monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, in *Opere*, cit., p. 979.

³⁸ Cfr. ID., *Note azzurre*, cit., p. 288: «Limite dell'Arte – il goffo e farraginoso monumento a Cavour di Torino pagato al Duprè 700.000 lire. Cavour, vestito alla Romana! – Il busto di Manzoni dello Strazza, tutto naso. La faccia par destinata ad essere solo la radice del Naso. Lo si disse: Manzoni rimasto con tanto di naso nel trovarsi sì brutto».

³⁹ A. CANTONI, *L'illustrissimo*, a c. di R. Cadonici, Palermo, Sellerio 1991, p. 72.

⁴⁰ Sull'ideale di vita eroica del giovane volontario, come occasione di sperimentare forme più libere di relazione con l'altro sesso, altrimenti proibite dalle famiglie tradizionali, cfr. L. RIALI, *Eroi maschili, virilità e forme della guerra*, in *Il Risorgimento*, cit., pp. 277-280.

rolamo Rovetta, per un giovane avviato forzatamente al seminario, il volto di Garibaldi, tenuto nascosto sul petto insieme a quello della bambinaia «Doralice», produce “smaniosi” e “irrequieti” sentimenti di amore e patria, fino a produrre un sincretismo erotico-risorgimentale che lo induce a immaginare l'Italia nelle vesti di una donna sensuale col volto della Doralice:

La patria!... Garibaldi!... e la Doralice! Tutto ciò aveva acceso, come fiamma che divampi all'improvviso, la mente e il sangue del nonzoletto di Crodarossa, che nascosto negli anditi bui della camerata, si metteva a gridare, a bassa voce, con l'amico di Trieste, “Viva l'Italia!” [...] E il berrettino di Garibaldi, e il viso tondo della Doralice, la barba bionda dell'eroe e gli occhi della ragazza gli erano fissi nella mente giorno e notte e si confondevano in un desiderio smanioso, indistinto; in un primo amore arcano, irrequieto per la patria, per l'Italia che egli si raffigurava come una donna giovane e bella, colla faccia della bambinaia.⁴¹

Gli eroi del Risorgimento possono essere anche i muti testimoni di colpevoli tresche e adescamenti: nella novella *Via crucis* (1883) di Giovanni Verga, Santina ricorda il momento in cui si abbandona a Leopoldo, quando «s'era lasciata prendere in quella stanza dell'osteria di Gorla, col ritratto del Re e di Garibaldi che le si erano stampati in mente».⁴² In *Donna Folgore* (1904-1906) di Faldella un busto del generale Garibaldi, con il naso rotto da una compagnia di ubriachi, resta sullo sfondo del giardinetto in cui si consuma la violenza ai danni di Bimblana, abbandonata dai suoi aggressori con le «vesti oscenamente stracciate».⁴³

Il ritratto può inoltre riflettere le qualità psicologiche dell'ambiente: nella *Vita di Alberto Pisani* (1870), tra il fastidioso ornamento alle pareti nello studio della direttrice di un educandato, troviamo un ritratto del re ironicamente deformato, con il «muso beatamente intontito, gonfio dalla lussuria».⁴⁴ Oppure può impregnarsi degli umori di una stanza, come il ritratto «affumicato di Cavour attaccato

fuori di simmetria» nello squallido studio dell'altrettanto squallido affarista Tognino Maccagno di *Arabella* (1893) di De Marchi.⁴⁵

Questa riduzione dell'iconografia risorgimentale a prosa del mondo è certamente il risvolto parodico, ironico e disilluso, di quella iconografia ufficiale che, innescata dalle spettacolari cerimonie funebri e propagata da una capillare circolazione di immagini, voleva garantire l'onnipresenza di quegli eroi e la loro «“immortale quotidianità”» nella vita civile della nazione e financo negli spazi domestici, dotando quei volti di una sorta di «ubiquità» che fosse la compensazione simbolica, o meglio un atto di negazione della loro morte.⁴⁶

Ciò che tuttavia questa ubiquità deve scontare è il fatto che la proliferazione di icone risorgimentali, appese alle pareti o ridotte a elementi di arredamento urbano, rischiano di diventare semplici fondali, trascurati e deprivati della loro funzione “didascalica”: in definitiva, perdendo lo spessore di “segno”, queste icone diventano progressivamente trasparenti. Un'esautorazione che produce effetti narrativi che Orlando classificherebbe tra il “logoro-realista” e il “frusto-grottesco”: nel racconto *La campagna romana* di un post-verista come Tozzi, in una trattoria, addossato alle pareti «colore turchiniccio», troviamo infatti un dimenticato «busto in gesso di Vittorio Emanuele II, tra due grandi corna di bue e sopra una mensola verde sovraccarica di bottiglie e di scatole da conserva».⁴⁷

La sovraesposizione rischia paradossalmente di relegare questi ritratti in un'esistenza storicamente e socialmente precaria e spettrale: gli eroi del Risorgimento, istituzionalizzati e cristallizzati nelle loro pose e nei loro attributi fisiognomici, possono così andare incontro, nelle mani degli scrittori, a deformazioni espressioniste e animazioni fantasmatiche. In *XX settembre* di Felice Cavallotti, la statua di Garibaldi sul Gianicolo (già incontrata nel *Fin Mattia Pascal*) prende vita e scende da cavallo («E in su la vetta del Gianicolo/Un miracolo avvenia:/Dalle staffe il piede libera/E dal bianco pedestal/Al corsier date le redini/Scende il vecchio generale»)⁴⁸ e, dopo aver sperimentato, nel

⁴¹ G. ROVETTA, *La baronessa*, Milano, Treves 1894, p. 60.

⁴² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 372.

⁴³ G. FALDELLA, *Donna Folgore*, ediz. crit. a c. di G. Catalano, Milano, Adelphi 1974, p. 63.

⁴⁴ C. DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, in *Opere*, cit., p. 204.

⁴⁵ E. DE MARCHI, *Arabella*, Milano, Editrice Nazionale, 1904, p. 125.

⁴⁶ Cfr. A.M. BANTI, *La memoria degli eroi*, in *Il Risorgimento*, cit., pp. 652-657.

⁴⁷ F. TOZZI, *Campagna romana*, in *Le novelle*, a cura di G. Tozzi, vol. II, Milano, Rizzoli, Bur 2003, p. 874.

⁴⁸ E. CAVALLOTTI, *Il libro dei versi*, Milano, Aliprandi 1894, p. 125.

giorno della sua inaugurazione, i guasti della retorica di Crispi («il saluto ebbi da un vile che ogni pugna disertò»),⁴⁹ si dirige con i suoi prodi verso Mentana, luogo ancora intatto dell'idealismo patriottico. Ciò che resta della statua equestre è soltanto un vuoto simulacro:

E così sul colle sacro
Or l'eroe non ha più stanza:
C'è di bronzo un simulacro
Che ne finge la sembianza.
Vuote l'urne; il buio vano
Non ha d'anime un sospir:
Son là al ponte Nomentano
Aspettando l'avvenir.⁵⁰

Il resoconto divertito di un ballo popolare in *Highlife contadina* di Faldella, può essere raccontato dal punto di vista degli eroi risorgimentali affissi alle pareti in una sala chiassosamente addobbata a festa:

Un subbisso di bandiere incrociate sulle pareti, tengono imprigionato ogni due un ritratto del re... Uno, due, tre, quattro Vittorio Emanuele... Che abuso!... Ho capito. Sono i Vittorio Emanuele che il regolamento Mamiani obbliga siano appiccati alle muraglie delle scuole elementari insieme con i Cristi crocifissi. Bravo! Ci sei anche tu Giuseppe Garibaldi con il fazzoletto al collo, e sempre di conserva con il tuo amico politico Camillo Cavour.⁵¹

Con sguardi sornioni e complici, Garibaldi e Cavour seguono l'andamento della ballo e assistono alle *liaison* sentimentali della festa: «Persino Garibaldi ride da bonòmo dentro la sua barba», mentre «Cavour ride maliziosamente sotto gli occhiali, e si frega sotto la cornice le mani che il litografo non gli diede».⁵²

⁴⁹ Ivi, p. 128. La statua equestre sul Gianicolo è di Emilio Gallori. All'inaugurazione del 20 settembre 1895, Crispi pronunciò il *Discorso per l'inaugurazione del monumento nazionale a Garibaldi nel Gianicolo di Roma* (si trova in F. CRISPI, *Ultimi scritti e discorsi parlamentari. 1891-1901*, a c. di T. Palamenghi, F. Crispi, Roma, L'Universale 1913, pp. 217-225).

⁵⁰ E. CAVALLOTTI, *Il libro dei versi*, cit., p. 131.

⁵¹ G. FALDELLA, *Le «Figurine»*, a c. di G. Ferrata, Milano, Bompiani 1983, p. 174.

⁵² Ivi, p. 175.

Questa apparente contraddizione tra realismo, piano storico, e incursioni del fantastico ci consente, a questo punto, di estendere il campo dell'immaginario ottocentesco, inglobando al suo interno anche quelle rappresentazioni di tipo fantasmagorico realizzate per mezzo di lanterne magiche e spettacoli fantasmagorici, talmente diffusi (e non solo nei centri urbani) da essere le forme di spettacolo tra le più popolari del secolo.⁵³ Oltre le visioni oniriche e terrifiche, tali esibizioni prendevano spesso spunto dagli eventi storici che in quegli anni sconvolgevano l'Europa, per offrirne una rilettura in chiave satirica, surreale e perturbante. Calata nel tessuto narrativo, l'ottica fantasmagorica può dunque offrire la possibilità di rivolgere alla storia «uno sguardo inquisitore»; alterando geometrie e funzioni narrative, destabilizzando le categorie percettive del lettore, ciò che si produce è una prospettiva straniante in grado di riflettere un rapporto inquieto con il passato. L'alterazione del punto di vista è infatti spesso fonte di «rivelazioni» in grado di scompaginare e svuotare «le certezze di un sapere ereditario»⁵⁴ ed acquisito.

Tale ottica si insinua anche nel compatto impianto naturalistico della narrativa verghiana: in una dimensione psicologico-narrativa, Vittorio Roda la rintraccia, per esempio, nelle *rèveries* che si materializzano sotto forma di immagini che «sfilano» davanti agli occhi dei personaggi.⁵⁵ Dal punto di vista metanarrativo, c'è un caso in cui uno di questi spettacoli viene assunto dallo scrittore come dispositivo ottico che introduce il lettore nell'ultima novella di *Vita dei campi* (nell'edizione del 1880):

⁵³ Sulla ricostruzione di tali spettacoli e sugli effetti esercitati sul pubblico rimando al volume di D. PISENIT CAMPAGNONI, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Torino, Utet 2007.

⁵⁴ S. MOLLOY, *Historia y fantasmagoria* (trad. tratta da E. PEROSI, *Paradigmi e deviazioni dal fantastico ispano americano. Il caso di Silvina Ocampo*, in *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, a cura di M. Farnetti, Firenze, Olschki 1995, p. 56).

⁵⁵ V. RODA, *Verga e le patologie della casa*, Bologna, Clueb 2002, pp. 113: «C'è in questo tipo di presentazione alcunché di cinematografico; ma più ancora, se non c'inganniamo, di vicino alle tecniche che precedono il cinematografo, oggi largamente dimenticata ma familiari agli uomini del diciannovesimo secolo, ivi incluso il Verga che quelle tecniche conosce, cita ripetutamente e non sembra alineo dal confrontare con le proprie procedure di scrittura, allorché tali procedure esigano, come accade nel caso nostro, la raffigurazione di una pluralità di persone o cose ordinate non in massa, ma in successione».

Giacchè facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa del paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene "Pentolaccia" ch'è un bello originale anche lui, e ci fa bella figura fra tanti matti che hanno avuto il giudizio alle calcagna, e hanno fatto tutto il contrario di quel che suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il suo pane in santa pace. Ora se si ha a fare l'esame di coscienza a tutti coloro che hanno avuto il bel gusto di far parlare di sé, nell'aia, nell'ora delle chiacchiere, dopo colazione; e se si deve fare come fa il fattore il sabato sera che dice a questo: – Cosa ti viene per le tue giornate? – e a quell'altro: – Tu che hai fatto nella settimana? – Non si può lasciar "Pentolaccia" senza dirgli il fatto suo, un brutto fatto in verità, ch'è gli avevano messo quel bel nomignolo per la brutta cosa che sapete.⁵⁶

La scrittura verista trova il suo corrispettivo metaforico nel cosmorama,⁵⁷ ossia in un baraccone e *divertissement* ottico di larga popolarità, diffuso non solo nei centri urbani, ma circolante anche tra le fiere e le feste di paese: lo abbiamo già incontrato, di sfuggita, in *Jeli il pastore*, tramite un indiretto libero che riecheggia le parole di un banditore, il quale invita il pubblico a guardare attraverso la lente dello strumento per scoprire le meraviglie del «mondo vecchio e del mondo nuovo».⁵⁸ Questa visione in "-rama" della Storia suggerita da Verga non è soltanto il vezzo di una moda linguistica del tempo (quella deprecabile «plaisanterie de parler en rama» irrisa da Balzac in *Père Goriot*):⁵⁹ essa definisce al contrario un'ottica straniante, potenzialmente eversiva, poiché inverte i rapporti logici tra finzione narrativa, personaggi ed eventi storici.

Lo straniamento percettivo realizzato da uno strumento che proietta immagini casuali, non sequenziali, che altera i rapporti tra finzione e realtà, tra personaggi storici e inventati, provoca abbinamenti azzardati e stravolgimenti valoriali. Pentolaccia è un personaggio

⁵⁶ G. VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. 115. Come si sa, il riferimento al cosmorama sarà soppresso dall'autore nella revisione del testo di *Vita dei campi* operata per l'edizione del 1897.

⁵⁷ Sulla funzione metanarrativa di tale *incipit* cfr. G. Patrizi, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, Fondazione Verga 1989, pp. 133-140.

⁵⁸ G. VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. 34.

⁵⁹ Cfr. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, préf. de F. Marceau, Paris, Gallimard 1995, p. 80. La moda di declinare parole in -rama era legata ai crescenti successi ottenuti in quegli anni, a Parigi, dal diorama di Daguerre.

degno di comparire dopo i due eroi canonici del Risorgimento perché ci viene detto che è «un bello originale anche lui», e la sua storia parimenti appare al narratore altrettanto «curiosa» e degna di essere raccontata. Ma se Pentolaccia fa la sua «bella figura» accanto a Garibaldi e Vittorio Emanuele, per aver avuto «il bel gusto di far parlare di sé», ciò vuol dire che (per un principio di reciprocità che l'ottica regressiva della narrazione popolare lascia intedere) anche Garibaldi e Vittorio Emanuele possono essere scambiati come due di quei «tanti matti che hanno il giudizio alle calcagna», che fanno cioè di tutto per guastare (e guastarsi) il quieto vivere.

L'illogicità dell'azione compiuta da Pentolaccia (che ha lavato col sangue l'onore, ma con un impulso omicida improvviso e improvvisto) è giudicata pertanto con lo stesso metro con cui il narratore popolare probabilmente giudica quel susseguirsi di scontri e di sconvolgimenti della vita comunitaria che costituiscono la turbolenta fase del processo risorgimentale in Sicilia. La Storia, agli occhi delle comunità contadine verghiane, può apparire soltanto come una sequenza di eventi sconnessi, di scontri perturbatori dell'ordine naturale, il cui unico effetto avvertito è quello dello stravolgimento del ritmo quotidiano, del rovesciamento carnevalesco, o quello di infrangere l'isolamento atavico di quelle comunità e la tranquillità di chi vorrebbe «mangiarsi il suo pane in santa pace».

Per di più – tirando le estreme conseguenze della destrutturazione del piano storico "effettuale" operata da Verga –, forse anche Garibaldi e Vittorio Emanuele, come Pentolaccia, dovrebbero essere sottoposti a questo rustico tribunale pseudo-evangelico (che si riunisce «nell'aia, nell'ora delle chiacchiere, dopo colazione»), in cui si fa l'«esame di coscienza» («[...] come fa il fattore sabato sera») a codesti personaggi, i quali dovranno rendere conto delle infrazioni operate, con le loro azioni, all'interno dell'immobile cosmogonia rusticana.

L'iconografia risorgimentale si dispone così sullo stesso piano del racconto rusticano della gelosia; ed è naturale che in questo declassamento ironico ad essere intaccata sia la retorica celebrativa e il racconto glorioso dell'unificazione: Garibaldi e Vittorio Emanuele, come Pentolaccia, sono anch'essi due figure da festa paesana, che si offrono al pubblico di lettori nella «piccola ribalta di un teatrino quotidiano, ingenuo "naturale"».⁶⁰

⁶⁰ G. PATRIZI, *Il mondo da lontano*, cit., p. 138.

Sotto il segno della fantasmagoria Verga ha inizialmente inaugurato anche il proprio ciclo narrativo a “dominante sociologica”: agli albori del progetto (con il titolo *La marea*), dalla famosa lettera a Salvatore Paolo Verdura del 1878 sappiamo che ciò che lo scrittore ha in mente è «una specie di fantasmagoria della lotta per la vita che si estende dal cenciabuolo al ministro e all’artista»: «fantasmagoria” e “lotta per la vita”, componente scientifica e componente immaginativa sono prospettive complementari dell’immaginario verghiano (secondo una mescolanza di linguaggi che non è estranea alla stessa divulgazione scientifica se, per fare un esempio, Federico Delpino nel suo trattato di biologia presenta la teoria darwiniana come la «fantasmagoria della perfettibilità indefinita mediante la lotta vitale»).⁶²

Tale commistione ritorna nella seconda prefazione autografa dei *Malavoglia* (nella vulgata critica, la cosiddetta prefazione “rifiutata”): un testo fortemente “ibrido” che riesce a far convivere, senza realizzare un’ incongruenza teorica evidente, asserzioni “apodittiche” di ferrea logica naturalistica e sequenze narrative di diverso tenore. In particolare, tali sequenze, prima di essere soppresse, ci presentano l’autore nelle vesti del solitario artista *flâneur*, sospeso nella contemplazione del movimento incessante della vita nel silenzio notturno delle «vie [...] deserte», delle «finestre chiuse» e dei «fanali spenti». Un’ incursione nel territorio della *rêverie* e del fantastico, singolarmente vicina, notiamo per inciso, alla sequenza del racconto tar-chettiano, *Un osso di morto* (1869), in cui il protagonista si ritrova anch’egli di notte tra «vie deserte», «i lumi delle finestre spenti» e «fiamme nei fanali offuscate». ⁶⁴

Prima che nella definitiva prefazione a stampa i diritti dell’immaginazione siano sacrificati sull’altare della deontologia positivista, la poetica verghiana mostra interferenze e stratificazioni che solo una lettura genetica e unitaria della diverse redazioni della prefazione può

⁶¹ G. VERGA, *Lettere sparse*, a c. di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 79.

⁶² F. DELPINO, *Memorie di biologia vegetale* (1888-’96), a c. di M. Alippi Capelletti, Giunti 1997, p. 55.

⁶³ Cfr. G. VERGA, [Prefazione rifiutata], in *Malavoglia*, a c. di F. Cecco, Torino, Einaudi 2005, p. 377.

⁶⁴ I.U. TARCHETTI, *Racconti fantastici*, a c. di N. Bonifazi, Parma, Guanda 1988, p. 69.

restituirei. Sullo sfondo del dogma positivista della “lotta per la vita” si materializza, tra «de scintille [...] del sigaro», la «processione fantasmagorica» che invade l’immaginazione del *flâneur*: La visione perturbante del progresso assume le forme di una «folla nera che popola le vie buie, cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente»: una «fantasticheria» che si proietta all’esterno dello scrittore, che vi assiste passivamente come se fosse posto di fronte a uno «spettacolo» fantasmagorico.⁶⁵

Una componente sotterranea che andrebbe indagata secondo le forme di quella psicologia del *flâneur* ricostruita da Walter Benjamin: il riferimento alla fantasmagoria, in questo caso, non è soltanto la metafora dell’occhio interiore di Taine,⁶⁶ ma chiama in causa il rapporto dell’artista con la modernità urbana e sociale, alimentando un processo immaginativo che produce un turbamento percettivo simile agli effetti corporei e psichici che tale tipologia di spettacolo produceva sugli spettatori: «La fantasmagoria è insomma l’interno “organico”, malato e isterico, della macchina sociale». ⁶⁷ Rimanda cioè agli effetti che l’introiezione dei ritmi vorticosi e spersonalizzanti della folla nella grande città moderna determinano sull’immaginazione dell’artista. In questa «istituzione poetica dell’immaginario» visivo e moderno,⁶⁸ la fantasmagoria consente di accedere alle visioni perturbanti del progresso: il *flâneur* è l’“immagine dialettica” della modernità. Egli infatti, «nell’atto del suo vagare senza meta volge la schiena alla folla, venendone sospinto e trascinato»,⁶⁹ si pone come il custode di chi ha una visione del progresso come “tempesta”, come colui che nel corteo dei vittoriosi intuisce già le ragioni della loro sconfitta, di una condizione di “vinti” che è metafisica più che storicamente condizionata.

Se *Malavoglia*, com’è stato detto, esprimono «un’ultima e sempre minacciata possibilità di rappresentare quelle *correspondances* con gli

⁶⁵ G. VERGA, [Prefazione rifiutata], in *Malavoglia*, cit., 377-378.

⁶⁶ Nel suo tratto *De l’intelligence* (1870), Taine parla spesso di *œil intérieur* (o *interne*) e di *fantasmagorie intérieure* o (*interne*) per illustrare i processi dell’immaginazione artistica.

⁶⁷ A. VIOI, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Bruno Mondadori 2004, p. 45.

⁶⁸ Cfr. PH. ORTEL, *La littérature à l’ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Chambon 2002, pp. 155-159.

⁶⁹ H. ARENDT, *Walter Benjamin*, trad. di M. De Franceschi, a c. di F. Ferrari, Milano, Se 2004, p. 27.

elementi perenni della natura»,⁷⁰ se il romanzo è l'ultima possibile rappresentazione, velata dalle «lacrime della nostalgia»⁷¹, del mondo primitivo e premoderno dell'*Erlebnis*, dell'«esperienza vissuta», c'è da chiedersi se questo universo narrativo non sorga in conseguenza del *training* sensorio «di ordine complesso», esercitato dalla città moderna nell'immaginazione dello scrittore.⁷² Questo romanzo, scritto a Milano e da Milano, per il pubblico borghese della nuova Italia (moderna e unita, delle «magnifiche sorti e progressive» celebrate dalle fantasmagorie del ballo *Excelsior* e dai trionfi dell'Esposizione del 1881) è in realtà un romanzo sulla modernità «rimossa», denegata e relegata nel fondo nebuloso della coscienza dei personaggi che entrano in contatto con essa.

Di fronte all'invasivo immaginario moderno penetrato a seguito della rivoluzione italiana, e che preme alle porte di Trezza, lo scrittore, per mezzo dello stile, tende a recuperare uno sguardo vergine, attraverso forme immaginative primitive e regressive, da opporre alla frenesia sensoria, ai flussi di informazione visiva e alla sovrasmiotizzazione della civiltà moderna⁷³ (e forse, da questo punto di vista, le formiche di *Fantasticheria* potrebbero intendersi come la brulicante folla di una città moderna).

Il regime percettivo dei personaggi dà luogo a una visionarietà ricca di effetti sinestetici, rinforzata da frequenti comparazioni a base metonimica che consentono di tracciare le «isotopie» della cultura visuale verghiana.⁷⁴ È il «guardare emotivo», lo sguardo prensile e «accarez-

⁷⁰ R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. IX.

⁷¹ W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit., p. 124.

⁷² Cfr. Ivi, p. 110.

⁷³ Cfr. il modo in cui Verga descrive a Capuana il suo impatto con Milano, «Babilonia più babilonia della vera»: «Io immagino te, venuto improvvisamente dalla quiete tranquilla della nostra Sicilia, te artista, poeta, matto, impressionabile, nervoso, come me, a sentirti penetrare da tutta questa febbre violenta di vita in tutte le sue più ardenti manifestazioni, l'amore, l'arte, la soddisfazione del cuore, le misteriose ebbrezze del lavoro, pioverti da tutte le parti, dall'attività degli altri, dalla pubblicità qualche volta clamorosa, pettegola, irosa, dagli occhi delle belle donne, dai facili amori, o dalle attrattive pudiche» (13 marzo 1874, *Carteggio Verga-Capuana*, a c. di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 30).

⁷⁴ Cfr. A. SCIACCA, *'Malavoglia' nell'occhio di Visconti*, in *Prospettive sui 'Malavoglia'*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità Letteraria. Catania, 17-18 febbraio 2006, a c. di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, p. 152.

zante» dei personaggi il codice che dà accesso all'esperienza vissuta,⁷⁵ l'*Erlebnis*, esperienza che il narratore può narrativamente riformulare nelle forme stilistiche dell'indiretto libero (o, appunto, dell'*erlebte Rede*).⁷⁶

Qui, in conclusione, faremo un unico esempio per spiegare come la cultura visuale dei primitivi verghiani, di fronte a un immaginario moderno percepito come destabilizzante della vita comunitaria e familiare, reagisca con le proprie risorse agli *cboc* percettivi esercitati dalla modernità e dall'irruzione della storia. L'esempio sarà tratto dai *Malavoglia* le cui vicende, come si sa, sono attraversate dagli eventi dell'ultima fase risorgimentale. La battaglia di Lissa è uno dei pochi eventi storici che consentono di ricostruire la cronologia interna del romanzo, nonostante Verga poi anticipi la battaglia di un mese rispetto alla data effettiva (20 luglio 1866).

L'immaginazione degli scrittori si è principalmente soffermata sulla sorte dei naufraghi che, come afferma una cronaca del tempo (cito da una compilata da Gaspare Amico in seguito al processo Persano), «dottarono più di nove ore colle onde del mare, costernati tra una lontana speranza di vita e il terrore per lo aspetto vicinissimo della morte». ⁷⁷ Così, nel risentito epodo carducciano *Le nozze del mare* (1869), un giorno di festa veneziano contrasta con i morti che giacciono in fondo al mare del Lissa:

Le signore hanno a danzar.
Ma, per dio, sonate basso:
Qualcheduno a Lissa infracida,
Che potrebbesi svegliar.
Bah! qui porgono la mano
Vaghe donne, a sprizzi fervidi
Lo sciampagna esulta qui.
Conte Carlo di Persano,

⁷⁵ Cfr. C.A. AUGIERI, *Verga: la parola 'zitta' della malinconia. Il dire 'muto' dell'Erlebnis*, in *La retorica del silenzio*, Atti del Convegno Internazionale. Lecce, 24-27 ottobre 1991, a c. di C.A. Augieri, Lecce, Milella 1994, pp. 284-299.

⁷⁶ Sull'*erlebte Rede* verghiano rimando al classico L. SPITZER, *L'originalità del racconto nei 'Malavoglia'*, in *Studi italiani*, a c. di C. Scarpati, Milano, Vita e pensiero 1976, pp. 293-316.

⁷⁷ G. AMICO, *I fatti di Lissa. Narrazione storica compilata in base al processo Persano davanti al Senato del Regno costituito in Alta Corte di Giustizia, e di altri documenti*, Milano, Barbini 1868, p. 144.

Nella *Canzone d'oltre mare* (da *Merope*, 1911-'12) di Gabriele D'Annunzio, lo spunto storico è recuperato in funzione di fiero ammonimento: «Emerge dalle sacre acque di Lissa/un capo e dalla bocca esangue scaglia/“Ricòrdati! Ricòrdati!” e s'abissa».⁷⁹ Versi visivamente icastici, che saranno infatti più in là impiegati come supporto didascalico per una cartolina propagandistica (naturalmente anti-austriaca, del 1915) in cui un marinaio trionfalmente avanza con il tricolore su un mare cosparso di scheletri.

Nei *Malavoglia*, la notizia di cronaca militare è ricreata fantasmaticamente dall'immaginazione della Longa, in pensiero per la sorte del figlio Luca:

e tutta la notte non poté chiudere occhio, e aveva sempre la testa là, nel mare verso Trieste, dov'era successa quella ruina; e vedeva sempre suo figlio, pallido e immobile, che la guardava con certi occhioni sbarbati e lucenti, e diceva sempre di sì, come quando l'avevano mandato a fare il soldato – talché sentiva anche lei una sete, un'arsura da non dirsi. – In mezzo a tutte le storie che correvano pel villaggio, e che erano venuti a raccontargliele, le era rimasto in mente di uno di quei marinari, che l'avevano pescato *dopo dodici ore*, quando stavano per mangiarselo i pescicani, e in mezzo a tutta quell'acqua moriva di sete.⁸⁰

Una splendida ipotiposi interiorizzata, il cui potere suggestionante è accresciuto – come è stato detto bene – da connotazioni sinestetiche e ripercussioni somatiche:⁸¹ «Allora la Longa, come pensava a quell'uomo che moriva di sete in mezzo a tutta quell'acqua, non poteva stare dall'andare ad attaccarsi alla brocca, quasi ce l'avesse avuta dentro di sé quella arsurà, e nel buio spalancava gli occhi, dove ci aveva sempre stampato quel cristiano».⁸²

⁷⁸ G. CARDUCCI, *Giambi ed Epodi*, a c. di E. Palmieri, Bologna, Zanichelli 1963, p. 73.

⁷⁹ G. D'ANNUNZIO, *La canzone d'oltre mare [Merope]*, in *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, a c. di E. Palmieri, Bologna, Zanichelli 1963, p. 8 (vv. 61-63).

⁸⁰ G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., pp. 175-176 [corsivo mio].

⁸¹ Cfr. G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de 'I Malavoglia'*, Firenze, Accademia della Crusca 1983, p. 88.

⁸² G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 176.

CAPUANA E IL RISORGIMENTO

Lungo tutto l'arco della sua esistenza Luigi Capuana si mantenne, in “politica”, fundamentalmente coerente.

Tanto più notevole appare tale dato, se si considera che in letteratura, invece – e più in generale in campo culturale –, la sua attività e la sua figura complessiva appaiono estremamente sfaccettate, frastagliate, cangianti, descrivendo nella loro evoluzione una traiettoria che vedrà lo scrittore aderire di volta in volta alle tendenze e alle poetiche del momento, dal tardo romanticismo delle sue prime prove poetiche e velleità drammaturgiche (di cui abbiamo – per lo più – conoscenza solo indiretta, attraverso i suoi stessi ricordi ed accenni di carattere più o meno dichiaratamente autobiografico), al naturalismo di osservanza zoliana e al verismo regionale (e nazionale), di cui fu a suo tempo banditore e propugnatore (nonché “teorizzatore”), alle varie forme di idealismo, spiritualismo e decadentismo di fine '800 e inizi '900 (gli “ismi” contemporanei, appunto), fino al futurismo, di cui si fece difensore (anche in senso “tecnico”, giudiziario, visto che intervenne con una perizia a difesa di Filippo Tommaso Marinetti, processato per oltraggio al pudore per il suo romanzo *Ma-jarka il futurista*); e che lo porterà a cimentarsi nei più svariati generi letterari, dalla poesia (prima nelle forme e nei metri – oltre che nell'ispirazione – tradizionali, poi nelle più ardite sperimentazioni metriche dei *Semiritmi*), al teatro – storico, borghese, “tragico” e comico, in lingua e in dialetto, in prosa e in versi –, alla narrativa – veristica e psicologista, “appassionata” e “paesana” (per riprendere i titoli delle due raccolte nelle quali lo scrittore, nel 1893, riunì, separatamente, le novelle appartenenti ai due diversi filoni, che aveva pubblicate, fino allora, in forma indifferenziata), realistica e fantastica (e perfino fantascientifica), alla fiaba, al “romanzo fiabesco” – come l'autore definisce, nel sottotitolo, il suo singolare scritto (del 1905) *Re Bracalone*,¹

¹ Lo stesso Capuana, per altro, dichiarerà, qualche tempo dopo l'uscita del

al manuale scolastico e al trattato, alle memorie autobiografiche, al *pamphlet* politico, alle relazioni politico-amministrative, alle traduzioni (e l'elenco non è certo completo...).

Ebbene, a tale eclettismo, a tanta mobilità e versatilità (per non dire volubilità) – accompagnata da una inesauribile curiosità intellettuale che lo portò a coltivare interessi e a praticare attività nei campi più svariati, dalla fotografia, all'entomologia, allo spiritismo ecc. ecc., e di cui lo stesso Capuana, per altro, si mostra perfettamente consapevole, tanto da dichiararsi apertamente (forse con un pizzico di civetteria), così «in filosofia» come «in storia naturale, in magnetismo, in spiritismo e in ogni altro soggetto...», «un curioso e nient'altro, un dilettante e nient'altro»² –, fa riscontro, sul piano delle idee e degli orientamenti politici, una sostanziale coerenza di fondo, su una linea che, in estrema sintesi (e sia pure in modo generico), si può riassumere nelle parole che lo stesso Capuana scrive, in chiave rievocativa e autobiografica, nel saggio su Giuseppe Macherione del 1883 incluso nel volume *Per l'arte*: «...in politica, [eravamo] monarchici e moderati e – cosa notevole – siamo quasi tutti rimasti tali fino al presente».³

Non voglio certo affermare – con questo – che ci troviamo in presenza di un monolite compatto e totalmente immune da incrinature e screziature di qualsiasi genere, ma indubbiamente la posizione di Capuana in campo ideologico-politico è contrassegnata da una sostanziale continuità, al cui fondo c'è una tendenza conservatrice (o, se si vuole, moderato-conservatrice) con venature reazionarie (che col passar del tempo andranno sempre più affiorando e rafforzandosi fino a diventare un tratto decisamente dominante della sua personalità).

libro: «Mi avvedo che ho avuto torto di chiamarlo soltanto romanzo fiabesco. Avrei dovuto aggiungere e satirico» (lettera a Cesareo del 21 marzo 1906, in L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a G.A. Cesareo (1882-1914)*. Carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Palermo, s. l., Tipografia Valguarnera 1950, p. 57); e si potrebbe anche usare, con GHIDETTI, il termine «fantapolitico» (*Introduzione a L. CAPUANA, Racconti*, a cura di F. Ghidetti, I, Roma, Salerno Editrice 1973, p. XI).

² L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta 1884, p. 131. Anche nelle *Note autobiografiche* vergate per il Cesareo in data 17 feb. 1884 (quindi nello stesso anno) scrive: «La curiosità del mio spirito mi ha spinto a far delle scorse di dilettante in parecchi generi di ricerche che non sono semplicemente letterarie» (cfr. L. SPORTELLI, *Luigi Capuana...*, cit., p. 44).

³ L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885, p. 140.

Quanto ora detto circa la coerenza e la costanza della posizione politica di Capuana in generale, vale poi in particolare per quel che riguarda le sue posizioni e i suoi atteggiamenti nei confronti del Risorgimento, quello straordinario processo storico – politico, sociale, militare – che portò alla “liberazione” e all’unificazione dell’Italia e che ebbe le sue fasi e i suoi momenti culminanti proprio durante la fanciullezza e la giovinezza dello scrittore di Mineo, il quale ebbe anche, in qualche modo, a partecipare attivamente, in prima persona – pur nel remoto angolo della provincia siciliana in cui si trovava a vivere –, alla grande vicenda collettiva, come attestato da diverse testimonianze sia autobiografiche⁴ sia documentali.⁵

Uno dei principali elementi di continuità nella sua visione del Ri-

⁴ Si vedano, per esempio, le rievocazioni di carattere memorialistico (in particolare, quelle relative agli eventi del '48-'49) che si trovano nei *Ricordi d'infanzia e di giovinezza*, ripubblicati a cura di G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, I “*Ricordi d'infanzia e di giovinezza*” di Luigi Capuana nell'edizione originale del 1893, in «Le ragioni critiche», n. 3 (gennaio-marzo 1972), pp. 34-58 (specie pp. 48-53).

⁵ CORRADO DI BLASI, il più informato e accreditato biografo di Capuana, ci fa sapere che il 22 maggio 1860, pochi giorni dopo lo sbarco dei Mille in Sicilia, fu nominato «vice-presidente del comitato di “operazione” e nel giugno dello stesso anno, segretario cancelliere del Consiglio civico. Nel luglio partecipava attivamente ai comitati elettorali, costituitisi per disposizione dittatoriale di Garibaldi. Nel '61 era già tra i nuovi consiglieri comunali, desiderosi di apportare nella vita paesana, il soffio dei tempi nuovi. Alla fine del '60, era stato inviato assieme a due altri rappresentanti del Consiglio civico, a Palermo, per rendere omaggio, con gli altri inviati dai diversi comuni dell'Isola, al nuovo re Vittorio Emanuele II» (*Luigi Capuana. Vita – Amicizie – Relazioni letterarie*, Mineo, “Biblioteca Capuana” 1954, p. 82). Lo stesso DI BLASI pubblicherà poi, in occasione del centenario della spedizione dei Mille, un articolo all'interno del quale si trova la trascrizione dei documenti che convalidano quanto da lui esposto nella precedente monografia e la riproduzione in fac-simile della relazione stesa dalla commissione (comprendente appunto Capuana) che si era recata a Palermo per rendere omaggio al futuro re d'Italia (*Né “picciotti” né “garibaldini”*, in «La Tecnica della Scuola», anno XI, n. 9 [1 giugno 1960], pp. 3-6). Proprio a tali vicende si riferisce, verosimilmente, il mincolo quando scrive, nel saggio su *Lionardo Vigo* del '79 accolto poi nella Prima Serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, Milano, Brigola 1880 (retrodatando, magari, di qualche mese il suo impegno “risorgimentale”): «Dopo la guerra del 59, l'opera dei comitati segreti ferveva [...]. Il movimento siciliano era diretto dal La Farina e dal Cavour: posso affermarlo con piena sicurezza perché vi presi un po' di parte...» (ivi, p. 46; corsivo nel testo).

sorgimento sta nel fatto che egli fu sempre coerentemente unitario⁶ – a fronte di una non trascurabile corrente di pensiero politico isolano emblematicamente rappresentata, fra gli altri, da Lionardo Vigo, che pervicacemente coltivava un anacronistico sogno di indipendenza della “nazione siciliana”⁷ –, e coerentemente “garibaldino”.

Ma nel suo essere unitario e “garibaldino” egli fu sempre, altrettanto coerentemente, “moderato” (come da lui stesso dichiarato nello scritto su Macherione poc’anzi citato) e “di destra” (conformemente, del resto, alle tendenze ideologiche e alla base sociale preminenti e preponderanti nel movimento risorgimentale).

Fu “di destra”, nel senso che – schematizzando e semplificando all’estremo – fu sempre lontano dall’interpretazione popolare (e specificamente contadina, dei contadini del profondo Sud e in particolare della nostra isola) che vedeva nel Risorgimento, essenzialmente, la rivoluzione sociale, la “libertà” (nel senso in cui l’ha stupendamente cantata – e deplorata – Verga nel racconto omonimo) e sempre più vicino, invece, anzi pienamente partecipe, alle posizioni – proprie del “blocco” borghese-agrario – che puntavano soprattutto sull’ideale di una nazione *una*, libera e forte.

E anche se per Garibaldi – che certamente si colloca, col suo “mazzinianesimo” (pur con tanti chiaroscuri e contraddizioni), nella Pala più avanzata dello schieramento delle forze che diedero vita e portarono a compimento il Risorgimento – Capuana nutrì sempre un’autentica venerazione, testimoniata da molti suoi scritti (e per altro condivisa con gran parte degli italiani di allora, specie meridionali, che diedero vita, ben prima della dipartita dell’eroe, a un vero e proprio mito), si tratta pur sempre, nella sua visione, di un Gari-

⁶ Scrive nel saggio su *Lionardo Vigo* appena citato: «Noi giovani amavamo la Sicilia ma, assai più d’essa, l’Italia» (ivi, p. 45); e nelle già ricordate *Note autobiografiche* inviate al Cesareo afferma: «La rivoluzione del ’60 mi aveva trovato unitario in politica...» (cfr. L. SPORTELLI, *Luigi Capuana...*, cit., p. 38).

⁷ Si ricordi, in proposito, il gustoso aneddoto raccontato da Capuana nel saggio (già più volte ricordato) su *Lionardo Vigo* (cfr. *Studi sulla letteratura...*, Prima Serie, cit., pp. 45-46) e ripreso poi anche nella conferenza (del 1894) su *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea* (il cui testo è compreso in L. CAPUANA, *L’isola del sole*, Catania, Giannotta 1898; si v., in particolare, pp. 169-170). Sulle «idee autonome» diffuse e radicate in Sicilia fino al 1848 e oltre, si v. anche l’altro saggio, compreso anch’esso nella Prima Serie degli *Studi...*, cit., dal titolo *Lionardo Vigo e Mario Rapisardi*.

baldi idealizzato, mitizzato, appunto, e direi, quindi, *sublimato*, cioè politicamente “sterilizzato” e “depurato” di qualsiasi connotazione e “contaminazione” estremistica o comunque “eterodossa”.

Diverso è, infatti, il discorso per quel che riguarda gli altri esponenti del movimento garibaldino, quelli meno “mitici” e più “a misura d’uomo”, nei confronti dei quali le disposizioni di Capuana (per quel che è dato arguire dagli indizi ricavabili dai suoi scritti) appaiono decisamente più articolate e “calibrate”.

Particolarmente significativo, al riguardo, è l’atteggiamento verso Crispi, che, partendo da una tendenziale diffidenza (o comunque “freddezza”, desumibile – per lo meno – *ex silentio*) iniziale, quando il futuro statista rappresentava la punta più avanzata e mazziniana dello schieramento che faceva capo al condottiero dei Mille, si andrà trasformando in un’ammirazione via via crescente, fino a divenire adesione piena e incondizionata, proprio a misura che l’azione politica dell’uomo di Stato si andrà caratterizzando e qualificando in senso apertamente e sempre più marcatamente autoritario, repressivo, anti-socialista e imperialista e andrà insomma assumendo una fisionomia sempre più schiettamente “nazionalista” – *avant la lettre* – e reazionaria (secondo una parabola abbastanza simile a quella che – su un piano più genericamente ideologico – percorrerà appunto, a sua volta, lo stesso Capuana,⁸ così come, d’altronde, tanti altri scrittori e intellettuali del tempo, tra i quali Carducci, nel cui itinerario politico-ideologico, per certi versi, il mineolo – in qualche modo – si rispecchia).⁹

⁸ Si può vedere, in proposito, il mio vecchio saggio *Il «vero» di Capuana. Poetica e ideologia*, del 1978, ripreso poi nel vol. *Le lagrime e le risate delle cose*, Catania, Fondazione Verga 1989, pp. 33-64.

⁹ Le attestazioni dell’ammirazione di Capuana per questo Crispi ormai sostanzialmente “di destra” sono invero – specie nell’ultima fase dell’attività dello scrittore (ma parliamo comunque di decenni) – piuttosto numerose: dall’encomiastica qualifica di «siciliano dei più autentici» che gli attribuisce in *La Sicilia e il brigantaggio* (del 1892; poi in *L’isola del sole*, cit.; si v., in particolare, p. 118), all’ulteriore riferimento a «questo ferreo italiano di Sicilia» che si trova nella *Commemorazione di Giosuè Carducci*, del 1907 (ristampata a cura di A. Di Grado in «Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana», III [1976], pp. 41-60; si v., precisamente, p. 57), all’evidente intonazione crispana del «romanzo fiabesco» – del 1905 – *Re Brucalone* (a proposito del quale, non per nulla, GRAMSCI parlerà appunto di «frasario da giornaleto crispano di provincia») [*Quaderni del carcere*, Ediz. Critica dell’Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, vol. III, Torino, Ei-

Oltre che dalle molteplici attestazioni di carattere autobiografico, memoriale e documentale a cui ho appena accennato, la continuità e la coerenza dell'adesione di Capuana agli ideali risorgimentali è testimoniata anche da un discreto numero di testi letterari: non moltissimi, ma scaglionati lungo tutto l'arco della sua attività di scrittore e caratterizzati dalla presenza di alcuni elementi e tratti ricorrenti, sia di ordine tematico sia di ordine "ideale" in senso più lato.

Si tratta di testi – poetici, narrativi, drammatici – non particolarmente significativi, per lo più, dal punto di vista – più specificamente letterario – del valore artistico-espressivo (non per nulla alcuni di essi non furono pubblicati dall'autore e videro la luce solo dopo la sua morte), ma indubbiamente interessanti – e importanti – appunto come testimonianze della sostanziale continuità e della coerenza di fondo degli atteggiamenti e delle posizioni dello scrittore in materia.

Protagonista assoluto (anche se non esclusivo) della produzione letteraria di argomento risorgimentale di Capuana – tra i personaggi storici – è, naturalmente, Garibaldi (alla cui impresa siciliana, fra l'altro – come si è precedentemente accennato –, lo scrittore, negli anni più "attivi" della sua giovinezza, aveva in qualche modo – sia pur indirettamente e, per così dire, di riflesso – preso parte in prima persona).

Ed a *Garibaldi* è appunto intitolato il primo scritto pubblicato da Capuana e registrato dalle bibliografie: la «leggenda drammatica» in versi, composta dal ventiduenne autore mineolo nel 1861 (a spedizione dei Mille ancora "calda").

In realtà, già nel 1860 – questa la data in calce all'autografo – Capuana aveva scritto un componimento in versi (una sorta di "canto"), intitolato *Il cacciatore della Alpi* e dedicato anch'esso a Garibaldi e all'impresa dei Mille, ma l'aveva giustamente lasciato nel cassetto: si tratta infatti di un testo quanto mai retorico e del tutto

naudi 1975, p. 2234]; si vedano al riguardo, nel mio saggio già ricordato *Il «vero» di Capuana*, in *Le lagrime...*, cit., le pp. 56 sgg.). Tali attestazioni di stima si susseguono secondo una linea ascendente che culminerà nella *Apoteosi* dello statista siciliano (così chiamata dallo stesso Capuana), risalente, presumibilmente, al 1912 e rimasta – a quanto pare – inedita fino a quando fu pubblicata da A.M. MORACE negli *Arti dell'Incontro di Studio su Capuana verista* del 1982, Catania, Fondazione Verga 1984, pp. 303-310, con un ampio ed esaustivo studio introduttivo dello stesso Morace intitolato *L'Apoteosi crispina di Capuana* (ivi, pp. 265-299) e dedicato tutto al «crispinismo» dello scrittore di Mineo.

convenzionale e scolastico, che nulla aggiunge dal punto di vista letterario alla figura dello scrittore.¹⁰

Non molto più che un esercizio scolastico – un precoce saggio, tutt'al più, delle capacità mimetiche e dell'abilità tecnica di Capuana – si può considerare, del resto, anche il testo del 1861, la «leggenda drammatica», la quale si rifà piuttosto meccanicamente ai modelli che l'autore stesso indicherà – almeno in parte – successivamente, e cioè il poemetto *The loves of the angels*, del romantico e byroniano Thomas Moore, per la concezione di fondo e la tematica generale, e la traduzione italiana di tale testo eseguita da Andrea Maffei per quanto riguarda la forma stilistica e metrica (ma, come giustamente osserva Enrico Ghidetti, si può risalire, «attraverso il diaframma della poesia del Monti, a modelli antiquati come le rime di argomento sacro di Onofrio Minzoni e le *Visioni* di Alfonso Varano»¹¹); e il cui tessuto complessivo ci appare, a ogni modo – cito in questo caso Morace –, come «un funambolico collage di stilemi, riprese ed echi tratti dalla grande triade ottocentesca – Foscolo, Manzoni, Leopardi – corroborata dall'onnipresente dantismo e da sparse reminiscenze di Shakespeare».¹²

La "leggenda" si inserisce comunque a pieno titolo nell'ampio quadro della mitografia garibaldina che presto si sviluppò attorno alla figura e alle gesta dell'eroe dei due mondi, accompagnandone e celebrandone le imprese – si direbbe – "in tempo reale".

In questo caso – nel caso di Capuana – assistiamo a una sorta di vera e propria apoteosi, in senso letterale, che fa del condottiero nizzardo quasi un semidio, frutto degli amori tra un angelo e una donna mortale, il quale, già per la sua duplice natura – umana e ultraterrena –, arieggia, in qualche modo, la figura di Cristo; e proprio al

¹⁰ È stato pubblicato solo nel 1984 da A.M. MORACE, in appendice al saggio *Garibaldi negli scritti inediti o rari di Luigi Capuana*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», II (1984), pp. 145-162. Potrebbe trattarsi del componimento a cui Capuana allude quando scrive, ancora nel saggio su *Lionardo Vigo*: «Avevo scritto in quei mesi [quelli dell'impresa garibaldina in Sicilia] una poesia unitaria che, come arte, valeva pochino ma che fece il giro dell'isola» (*Studi sulla letteratura...*, Prima Serie, cit., p. 46).

¹¹ E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Semiritmi*, Napoli, Guida 1972 (volume che contiene, in appendice, la «leggenda drammatica»), p. 13.

¹² A.M. MORACE, *Garibaldi negli scritti...*, cit., p. 649.

Salvatore viene esplicitamente paragonato nel testo, verso la fine del poemetto (con grande scialo di maiuscole): «Il tuo model Cristo sarà, di Regni / Novelli precursor; già ti saluta / MESSO DI DIO quest'universa terra» (Canto III, vv. 162-164), al culmine di un climax di glorificazione che nelle pagine precedenti aveva già proposto altri accostamenti al divino, come questo: «Nel mondo Tu miracol novo, / Braccio di Dio ti chiameran le genti / Che in GARIBALDI speranzosi il dito / Saluteran del Creator» (II, 165-168).¹³

Può essere, poi, interessante notare, a margine di questa sommaria lettura del testo che costituisce la prova d'esordio, letterario e "politico" al tempo stesso, del giovane scrittore, la precoce presenza di taluni elementi, di taluni accenti, che sembrerebbero quasi anticipare – sia pure in forma ancora del tutto embrionale, e a un livello meramente retorico – le prime manifestazioni di un sentimento che successivamente, a distanza di diversi decenni (e in accordo con l'evoluzione del processo storico generale) si preciserà e si qualificherà – in Capuana – in senso sempre più nettamente nazionalistico e perfino imperialistico, trovando espressione, per esempio, nel già ricordato *pamphlet* *La Sicilia e il brigantaggio*, del 1892, negli *"Ismi" contemporanei*, del 1898, nelle *Lettere alla assente*, del 1904 e nel discorso *L'ora presente*, del 1912. Essi ci appaiono, per esempio, almeno impliciti, in questi versi di intonazione profetica (come, d'altronde, tanti altri del testo in esame): «Il tricolor vessillo / Sventolar sulla rocca al Campidoglio / Miro e sui mari i pini suoi slanciarsi / Per correr onde sconosciute e novel» (III, 144-147); e – ancor più chiaramente – nelle parole conclusive, messe in bocca proprio a Garibaldi: «O voi spietati / Carnefici d'Italia, udite, udite, / ELLA VIVA ED IMPERI! Iddio l'ha detto!» (III, 166-168).

È singolare, comunque, la commistione di toni elevati ed enfatici

¹³ Possiamo ricordare, a questo proposito, che anche nell'iconografia popolare del tempo Garibaldi veniva a volte rappresentato con le sembianze del Cristo. Se ne può vedere qualche esempio nel bel libro di L. RIALI, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Roma-Bari, Laterza 2011. Anche nel racconto *Zi' Gamella* si trova un accostamento tra l'eroe nizzardo e il figlio di Dio: «...[il protagonista eponimo] si era inginocchiato, a capo scoperto, come davanti al santissimo Sacramento, mentre il generale passava a cavallo col gran mantello bianco su la camicia rossa, bello e biondo, tutto Gesù Cristo...» (L. CAPUANA, *Nuove "Paesane"*, Torino, Roux Frassati e C.° 1898, p. 169).

(come ci mostrano anche i pochi esempi che abbiamo visti) e di elementi chiaramente e marcatamente popolareschi, come quello costituito dal magico talismano di cui l'angelo genitore fa dono al figlio predestinato a compiere sì grandi e mirifiche gesta, così declamando:

Or tieni questa
Breve coreggia, al braccio tuo l'annoda
Né un solo istante abbandonarla, il cielo
A grandi eventi il braccio tuo destina.
Quando il periglio stenderà le orrende
Mani, e ti chiuderà cerchio di foco,
E mieterà la strage a te d'intorno,
Stringila pien di fede, ...le mortali
Schegge ti lambiranno senza offesa,
E volerà spumante il tuo destriero
In mezzo a file sgominate e sperse¹⁴ (III, 127-137).

Anche tale genere di commistioni, in ogni caso, contribuisce a fare di questo testo «un esempio vistoso» – come afferma Enrico Ghidetti – «di *kitsch* risorgimentale-patriottico».¹⁵

La figura di Garibaldi (a cui la vicenda del Risorgimento – nella visione e nel ricordo di Capuana – rimarrà sempre indissolubilmente legata) ritornerà in diversi altri scritti del mineolo, subendo però, nel corso degli anni, un complessivo – seppur non lineare – processo di "demitizzazione" e "storicizzazione". Un processo segnalato anche, nella sua gradualità, dal passaggio da "semidio" (quale appariva nella giovanile «leggenda drammatica») a "santo" (per di più, "santo" in senso ironico-umoristico, e sia pur affettuosamente umoristico), nella novella, del 1895, dal titolo *Zi' Gamella* e ancora nella novella, del 1913 (ma rimasta inedita e pubblicata solo pochi decenni fa da Gianni Oliva¹⁶), intitolata, appunto, *Viva San Garibaldi!*; e da santo, poi, a con-

¹⁴ Si tratta dell'elaborazione poetica di una fantasia appunto popolare, riferita all'autore da un prete messinese, come lo stesso scrittore rivelerà in seguito (cfr. L. CAPUANA, *Una leggenda garibaldina*, in AA.VV., *Garibaldi*, a cura del Comitato universitario per le onoranze a Garibaldi, Roma-Firenze, Civelli 1907, pp. 31-32).

¹⁵ *Introduzione* a L. CAPUANA, *Semiritmi*, cit., p. 14.

¹⁶ Nel vol. *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1979, pp. 155-

dottiero (sia pur circondato dall'alone di eroica grandezza che sempre lo accompagna), nel "dramma patriottico" (è questo il sottotitolo) *Prima dei Mille*, composto da Capuana negli ultimi anni di vita e pubblicato – non integralmente – poche settimane dopo la sua morte.¹⁷

In realtà esiste, fra questi tre testi, una stretta relazione, una «circularità», come dice Oliva,¹⁸ fatta di temi e motivi, e perfino dettagli, che si ripresentano dall'uno all'altro di essi (rivelando così, fra l'altro, o rendendo comunque plausibile, l'origine "realistica" – la derivazione, cioè, almeno in parte, da dati e figure "reali" – delle invenzioni ed elaborazioni fantastiche dello scrittore).

Tra tali elementi – tanto per dare solo qualche esempio – possiamo ricordare i riferimenti – presenti nei tre testi (ma in qualche caso solo in due), anche se con trattamenti in parte diversi – alla tassa sul macinato e al colera, accomunati nella corriva fantasia popolare come espressione massima della politica vessatoria e biecamente oppressiva del governo borbonico (ma più in generale, dei governi), e variamente utilizzati – con una ben articolata dialettica tra le diverse posizioni – dai rappresentanti del movimento risorgimentale e dai membri dei comitati segreti nella lotta e nella propaganda politica antiborbonica; e ancora, la pregressa partecipazione dei rispettivi protagonisti agli sfortunati moti del '48-49, sempre con un preciso inquadramento nel battaglione dei *Corsi*; le severe misure adottate dai comitati nel '60, una volta preso il potere a livello locale, a prevenzione e freno della rabbia e della voglia di vendetta popolare e a tutela dell'incolumità della sbirraglia borbonica ormai disarmata; la "santificazione" – appunto – dell'eroe dei due mondi, che anticipa al racconto del 1895 (*Zi' Gamella*) il motivo che darà poi il titolo

166, in appendice al capitolo intitolato *La mitizzazione di Garibaldi e una novella inedita* (ivi, pp. 131-155).

¹⁷ Si tratta dei primi due atti, apparsi, rispettivamente, nel «Giornale d'Italia» del 29 e del 30 dicembre 1915 (il primo) e in «Aprutium», IV (dic. 1915), pp. 542-567 (il secondo), che si possono leggere ora in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, II, a cura di G. Oliva, Palermo, Sellerio 1999, pp. 279-313. Di tale dramma abbiamo anche una traduzione in dialetto siciliano eseguita dal nipote Ludovico Capuana – *Prima di li Mille* –, che comprende anche il terzo e ultimo atto. Sull'"autenticità" di quest'ultimo atto, per altro, è lecito nutrire qualche dubbio. Lo stato della questione è esposto con molta chiarezza e precisione da G. OLIVA nel testé citato II vol. del *Teatro italiano* di L. CAPUANA, pp. 242-244.

¹⁸ G. OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., p. 153.

(quasi vent'anni più tardi) al racconto *Viva San Garibaldi!*: per zì Gamella, infatti, «il vero re non era Vittorio Emanuele, ma Garibaldi, anzi San Garibaldi come egli lo chiamava, scoprendosi il capo quando gli capitava di nominarlo»;¹⁹ e «il giorno di San Giuseppe», egli «non voleva mancare a far da sentinella al ritratto del generale, appeso sotto il baldacchino e con le torce accese torno torno, mentre la banda musicale suonava l'inno. – Viva san Garibaldi!».²⁰

Anche certi personaggi, nei tre testi, hanno simili (e a volte identiche) caratteristiche; perfino – in qualche caso – gli stessi nomi: quello che in *Viva San Garibaldi!* sarà il protagonista, don Pietro Raja, è già presente, di fatto, come personaggio di contorno, in *Zi' Gamella*, con lo stesso nome (anche se qui il cognome non è indicato), con lo stesso "stato di servizio" e con analoghe peculiarità comportamentali: per esempio, nel racconto del 1895, «don Pietro, il capitano [del battaglione dei Corsi], se ne stava chiuso in casa sua, prigioniero volontario, e passeggiava su e giù per la terrazza a testa bassa, con le braccia dietro la schiena, raso, senza un pelo su la faccia, perché la polizia gli aveva imposto così»;²¹ e a distanza di anni, ancora, «passeggiava su e giù con la testa bassa e con le mani dietro la schiena, ma ora con tanto di barba perché la polizia non badava più ai peli»: proprio come – appunto – il protagonista della novella del 1913 – anche lui «già capitano del famoso battaglione detto dei Corsi»,²² che dice di sé: «Son vissuto dieci anni segregato da tutti, prigioniero volontario, passeggiando su e giù per il viale del piccolo orto dietro la mia casa, come una belva nella sua gabbia di ferro»,²⁴ ed è costretto, per ordine della polizia, a radersi la barba (che si lascerà poi ricrescere dopo aver perso l'uso delle

¹⁹ L. CAPUANA, *Nuove "Paesane"*, cit., p. 171.

²⁰ Ivi, p. 172. Ci troviamo qui, in ogni caso, nella dimensione macchiettistica e affettuosamente caricaturale della narrativa "paesana" – non per nulla il racconto è contenuto nella raccolta, appunto, delle *Nuove "Paesane"* – e quindi la figura di Garibaldi è vista – e ritratta – attraverso il filtro dell'ingenua psicologia popolare, e oggettivamente connotata – pertanto – da un tratto di involontaria ma potenzialmente dissacrante comicità; il che non impedisce, per altro, che si senta vibrare – da parte del narratore – anche una nota di commossa partecipazione.

²¹ Ivi, p. 164.

²² Ivi, p. 166.

²³ Cfr. G. OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., p. 160.

²⁴ Ivi, p. 156.

gambe); e che, a sua volta, trasmetterà diverse delle sue caratteristiche e diversi dei suoi tratti costitutivi al protagonista del “dramma patriottico”, a partire dal nome – ancora Pietro, anche se in questo caso Zingali di cognome – e dal “curriculum” (anche lui, «nel 48, [...] capitano del famoso Battaglione dei Corsi»²⁵ e anche lui sotto sorveglianza della polizia borbonica): tanto da rendere più che probabile la derivazione da un “originale” realmente esistito e ben individuato.²⁶

Anche altri nomi – o più precisamente, cognomi – ricorrono “circolarmente” nei tre testi: come ha notato già Oliva, per esempio, il cognome Raja, che in *Viva San Garibaldi!* apparteneva al protagonista, in *Prima dei Mille* sarà attribuito al canonico, anche questo patriota “cospiratore”, come il suo omologo della novella; e il cognome Borello, possiamo aggiungere, compare sia nel racconto del 1895 che in quello del 1913 (qui con la “r” raddoppiata).

Particolarmente consistenti e rilevanti, comunque, sono le somiglianze e le ricorrenze – e anche i tratti comuni – fra il racconto del 1913 (che per molti versi, anche relativi all’“ambientazione” sociale e all’intonazione generale, appare quasi come un elemento di transizione e di raccordo tra la novella “paesana” del 1895 e il dramma degli ultimi anni) e, appunto, il testo teatrale: tanto da indurci a considerare quest’ultimo una sorta di ampliamento (e un ulteriore sviluppo e approfondimento) del primo.

Del tutto analoga è la situazione, così come il quadro d’insieme; analoghe sono le caratterizzazioni psicologiche e politiche dei personaggi; perfino un vezzo – quasi un tic – che caratterizza, in ambedue i testi, il giovane “mazziniano” che fa da segretario nelle riunioni clandestine del comitato²⁷ (in entrambi i casi innamorato della figlia del presidente) – il quale, meccanicamente, disegna pupazzetti a margine del quaderno dei verbali –, passa invariato dall’uno all’altro testo ed è presentato quasi con le stesse parole (così come, del resto, la reazione del giovane al rimprovero del presidente): «E se si accorgeva che il segretario tracciava sul margine del quaderno del verbale la ca-

ricatura del canonico o del cugino di don Pietro, s’indignava: – Ma caro Lo Presti! Noi ci stiamo giocando la testa e voi vi divertite a far dei pupazzi nel processo verbale!... – Gioco anche la mia, mi pare!», nel racconto;²⁸ «DON PIETRO (*che durante questo discorso ha fatto segni d’impazienza, ed ha osservato attentamente Nardaci occupato a fare dei pupazzetti sui margini del verbale, scatta tutt’a un tratto*) [...] – Ed ecco quello lì che si diverte a fare pupazzetti, caricature!... Ma noi, signori mici, ci stiamo giocando le teste, e siamo qui riuniti per ragionare di cose serie... NARDACI – Mi gioco anch’io la mia, signor Presidente!...».²⁹

E la storia dell’amore tra il giovane e ardente patriota e la figlia dell’anziano cospiratore (non meno animata, a sua volta, da fervore patriottico) si intreccia in entrambi i testi in modi consimili, anche se con esiti diversi e con uno sviluppo parecchio più ampio nella pièce teatrale, con il filo principale – di carattere “politico” – della vicenda.

Anche un dettaglio come la prudenza nei confronti della cameriera (sia pur diversamente motivata) si ritrova in tutti e due i testi.³⁰

Un elemento particolarmente interessante, dato il tema del nostro convegno, è poi, in ogni caso, la parte che attiene – nelle opere in esame – alla rappresentazione della dialettica e del dibattito tra le diverse posizioni in campo all’interno del movimento risorgimentale.

Si delineano così, in particolare, i contrasti (tendenti per altro alla conciliazione, in accordo con quella che nella realtà storica trovò effettiva attuazione secondo la formula “Italia e Vittorio Emanuele”) tra antiche – ma comunque ormai recessive, anche se, a volte, confusamente persistenti – tendenze autonomistiche, alla Lionardo Vigo, di antica e giovanile memoria, per Capuana (adombrate o riecheggiate, in qualche modo – nel dramma –, in alcune battute della signora Zingali, che così si esprime, in dialogo con gli altri patrioti: «DON PIETRO, NARDACI e VALENTI – Viva l’Italia! SIGNORA ZINGALI (*interrompendo con gli sguardi il marito*) – E la Sicilia? ROSINA – Mamma... è la stessa cosa! SIGNORA ZINGALI – Ah! Mi sembra di essermi tolto un gran peso dal cuore! Viva l’Italia, dunque! E anche la nostra bella Sicilia... giacché è la stessa cosa»³¹) e posizioni appassionatamente unitarie,

²⁵ L. CAPUANA, *Teatro italiano*, II, cit., p. 281.

²⁶ Anche don Pietro Zingali, fra l’altro, come i suoi omologhi delle due novelle, si vede spesso «passeggiare su e giù nella sua terrazza, senza voltarsi a guardare la gente che passa per lo stradale» (*ibidem*).

²⁷ Come si ricorderà, lo stesso Capuana aveva partecipato in prima persona, nel 1860, alle attività del “comitato di operazione” di Mineo.

²⁸ Cfr. G. OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., p. 162.

²⁹ L. CAPUANA, *Teatro italiano*, II, cit., p. 288. Corsivo nel testo.

³⁰ Cfr. rispettivamente p. 161 (*Viva San Garibaldi!*) e p. 284 (*Prima dei Mille*).

³¹ L. CAPUANA, *Teatro italiano*, II, cit., p. 306. Anche qualcuno dei “congiurati” – precisamente il canonico Raja – grida ancora: «Viva la Sicilia!» (*ivi*, p. 285).

così rappresentate dal giovane Nardaci (pur di fede mazziniana): «Dobbiamo ancora far ridere l'Europa con la Nazione siciliana, con la costituzione e il Parlamento Siciliano? La gioventù di oggi non è più... siciliana; è italiana! Noi non vogliamo essere confederati coi napoletani, coi toscani, coi lombardo-veneti, coi piemontesi... Ma fusi, insieme in un grande regno... Il Regno d'Italia!»;³² e ancora: «Ma io mi sento sconvolto dall'ira, se penso che per nostra Patria deve intendersi la Sicilia... E l'Italia perché c'è? E Giuseppe Mazzini perché ha scritto? Perché ha congiurato?...»;³³ e si colgono anche i riflessi della dialettica interna allo stesso movimento garibaldino, tra l'ala più "moderata" (incarnata, specie per i siciliani, da La Farina) e quella più "radicale" e "mazziniana", rappresentata – allora – da Crispi (e impersonata – nel dramma – da Nardaci, che, per esempio, afferma: «Il signor La Farina e i suoi agenti hanno paura di annunziarlo apertamente [il Regno d'Italia], quasi sospettino che i siciliani rifiuterebbero di fare la rivoluzione se sapessero...»;³⁴ parole alle quali Don Pietro Zingali (che incarna la posizione più "realistica", nella quale storicamente troveranno sintesi e composizione, e comunque, *realizzazione*, le diverse e anche contrapposte posizioni), così ribatte: «Tu parli di La Farina... Ma dietro di lui c'è Cavour e c'è Vittorio Emanuele... e c'è Napoleone III. Crispi! Crispi!... Perché non si fa avanti anche lui? Dovrà finire come nel '48 che non c'intendevamo più: e venne... Satriano e ci aggiustò per le feste?...»³⁵ (ancora più avanti, all'apogea crispina – in funzione mazziniana – di Nardaci: «E Crispi, ripeto? Lo vogliono tenere in disparte? Ma egli ha cervello e fegato più di tutti!»;³⁶ il "moderato" don Pietro replicherà: «E venga! Lo accoglieremo a braccia aperte: lo porteremo in trionfo! Venga, però; venga! Io sto per la disciplina anche nelle congiure. I nostri Comitati – non dobbiamo scordarlo – sono opera del La Farina. La parola d'ordine deve venirci da lui. Altrimenti... chi dice una cosa, chi ne fa un'al-

³² Ivi, p. 288.

³³ Ivi, p. 307.

³⁴ Ivi, p. 288. Già in una battuta di poco precedente Nardaci aveva manifestato il suo atteggiamento critico nei confronti di La Farina: «La Farina si è piemontizzato e vuole piemontizzarci...» (ivi, p. 285).

³⁵ Ivi, p. 289.

³⁶ Ivi, p. 308.

tra... e tutto va per aria!... – È il mio terrore – E tutto va per aria!... Dobbiamo sempre ricominciare da capo?...»³⁷).

Ma già nel racconto *Viva San Garibaldi!*, sia pur in forma più concisa e allusiva, gli echi del dibattito politico del tempo (del tempo, ovviamente, in cui si svolge l'azione) erano presenti e chiaramente percepibili. In questo caso, però, mentre il giovane Lo Presti appare molto meno politicamente caratterizzato del suo omologo Nardaci (di fatto si limita a riferire agli altri "cospiratori" – per giunta in discorso indiretto – «come tra molti studenti circolassero le nuove idee politiche tendenti all'Unità italiana»³⁸), il presidente del Comitato, don Pietro Raja, appare a sua volta meno lucido e meno politicamente "convinto" degli ideali e progetti unitari rispetto al corrispondente personaggio del dramma: «...non riusciva [...] a intendere come mai il Regno di Sicilia dovesse diventare una provincia del gran Regno d'Italia. Le sue idee politiche erano ancora quelle del '48: Indipendenza da Napoli, autonomia, Parlamento siciliano... Ma, giacché La Farina, siciliano, la pensava diversamente, voleva dire che le circostanze erano mutate»;³⁹ e, a proposito delle istanze – sia pur confusamente – unitarie di Lo Presti, dichiara: «Prima bisogna fare la rivoluzione. Del resto si parlerà dopo. – Una rivoluzione senza programma?», ribatte il giovane; e il presidente, in risposta: «Noi siamo gregari. Il programma lo sanno quelli di lassù; noi dobbiamo ubbidire».⁴⁰

Più consapevole e deciso – semmai – appare (ovviamente) Borrello, l'emissario del comitato centrale che viene a trovare don Pietro per invitarlo a costituire e mettersi a capo di quello locale: «Probabilmente, la nostra Sicilia diventerà una provincia della grande Patria italiana... Ma noi, su questo punto, non dobbiamo spiegarci. Prima la rivoluzione, poi il resto [...]. Bisogna evitare gli errori del '48 [...].

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. G. OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., p. 160.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*. Riecheggia in queste parole – come in quelle di don Pietro Zingali citate poco sopra – la ricostruzione di quelle vicende (in parte già ricordata) che Capuana aveva fatta nel saggio su Vigo del 1879: «Il movimento siciliano era diretto dal La Farina e dal Cavour [...]: la parola d'ordine di tutto quel lavoro d'insurrezione ci veniva da Torino» (L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura...*, Prima Serie, cit., p. 46).

Lassù, a Torino, Direttore dei Comitati è il La Farina. Di Crispi non si sa niente. Non è uomo però da starsene con le mani in mano: lavora, senza dubbio, anche lui. Noi dipenderemo dal La Farina». ⁴¹

Un altro racconto in cui la tematica risorgimentale è ampiamente presente è *Gambalesta* (del 1903). Si tratta, in questo caso, di un racconto – anzi, di un breve romanzo – per ragazzi (che – per inciso – non ha molto da invidiare, per freschezza ed efficacia evocativa – al più conosciuto e celebrato *Scarpiddu*), il cui protagonista, *Cuddu* (cioè Domenico), detto Gambalesta per via di una particolare resistenza delle gambe, grazie alla quale riesce a coprire velocemente a piedi – senza grandi difficoltà – lunghe distanze, è un ragazzo, anzi un bambino, figlio di una popolana del paese di Rabbato (ossia Mineo) e orfano del padre, morto a causa di un incidente sul lavoro.

In un certo senso si può considerare anch'esso, come *Scarpiddu* (anche se con valenza pedagogica meno pronunciata), un piccolo *bildungsroman* (con qualche venatura autobiografica). La vicenda del protagonista, infatti, che da fanciullo discolo e “ribelle” (anche se fondamentalmente buono) finisce col diventare, attraverso una serie di esperienze più o meno avventurose, prima staffetta (inconsapevole) tra i patrioti che preparano il terreno per la spedizione di Garibaldi e poi componente (quasi) delle schiere garibaldine, si può anche considerare come la storia esemplare della “formazione” di uno dei tanti picciotti – in questo caso, proprio un *picciuteddu* – che, durante l'impresa dei Mille, si unirono alle camicie rosse.

Anche in questo caso, comunque, la tematica risorgimentale si incentra e ruota attorno alla figura dell'eroe dei due mondi; anzi è questo l'unico tra i racconti capuaniani che mette in scena direttamente il Generale (in virtù del fatto che il piccolo protagonista ha con lui ben due incontri ravvicinati) e ritrae anche, in diretta, alcuni fatti e momenti di guerra (il conflitto con l'esercito borbonico innescato proprio dalla spedizione garibaldina), con scene di scontri e di devastazioni ambientate a Palermo, Catania e Messina, che non sfuggirebbero – in versione cinematografica – in un film come – per esempio – il recente *Noi crederemo* di Mario Martone.

Anche qui, per altro, abbiamo un Garibaldi “desacralizzato”, e anzi, ridotto più a misura d'uomo, anche per effetto del doppio strania-

mento, prodotto dall'ingenua ottica infantile ed insieme “paesana” attraverso cui egli è visto e rappresentato, come mostra il seguente passo: «Dal portone di faccia, *Cuddu*, vide venire un bell'uomo con barba e capelli biondi, con camicia rossa e mantello bianco su le spalle». ⁴²

In ogni caso, sono presenti anche in questo racconto elementi e motivi che abbiamo già rilevati pure negli altri testi fin qui esaminati: dalla convinzione popolare che il contagio del colera avvenisse per opera della polizia e per volontà del governo, agli inviti alla moderazione nei confronti dei birri da parte dei capi “rivoluzionari” locali. ⁴³

Altri echi e riflessi del Risorgimento e dei grandi rivolgimenti storici di quell'epoca straordinaria si potrebbero ancora indicare, in questi e in altri scritti, narrativi e saggistici, di Capuana; ma, per ragioni di tempo (e di spazio), li devo qui tralasciare. Intanto, per concludere, mi limiterò a ribadire che si tratta di una presenza – in certo qual modo – costante nell'opera del mineolo; e ad osservare che il fatto che la sua attività letteraria, iniziata con un poemetto intitolato a Garibaldi, si chiuda, quasi a saldare un cerchio, con un lavoro teatrale intitolato a sua volta all'impresa dei Mille, non è certo privo di significato e assume anzi, nella nostra prospettiva, un valore altamente simbolico.

⁴² L. CAPUANA, *Gambalesta*, Livorno, Belforte, 1903, pp. 92-93. Un effetto assai più intenso aveva provocato la “visione” di Garibaldi (per altro non rappresentata in “presa diretta”, ma semplicemente rievocata) su Zi' Gamella – un altro spirito “semplice” –, che – come si è visto (cfr. *supra*, n. 13) – ne era rimasto estasiato e quasi folgorato.

⁴³ Un motivo presente anche in *Viva San Garibaldi!* è poi costituito dallo stratagemma di nascondere i messaggi segreti all'interno di grosse pagnotte per eludere i controlli.

⁴¹ Cfr. G. OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., p. 157.

GARIBALDI IN SICILIA E LA COSTRUZIONE LETTERARIA
DEL MITO DELL'EROE

Circa vent'anni fa vide la luce un libro curioso e accattivante¹ che commemorava il centenario della fondazione del partito socialista attraverso fotografie di documenti, riproduzioni di manifesti e titoli giornalistici, dettagliate didascalie e una lunga storia a fumetti con espliciti riferimenti a episodi garibaldini, preceduta da schizzi di forte impatto firmati da Hugo Pratt. Il suo titolo suonava un po' scontato e *démodé*: *Un cuore garibaldino*. Protagonista un ufficiale britannico inviato dalla S.O.E. (Special Operation Executive) per sostenere la lotta resistenziale; il tempo è il fatale 1945; il luogo, le paludi di Comacchio, tra i cui canneti cento anni prima era passata Anita morente. Se in questo caso il tratto spigoloso, antinaturalistico e antiretorico tipico della "letteratura disegnata" di Pratt riscatta la rigida modellizzazione del dato celebrativo, in altri ambiti lo stereotipo garibaldino risulta cristallizzato nella retorica dei buoni sentimenti patriottici; si pensi al *feuilleton* sentimental-avventuroso siglato dalla giornalista e romanziera "rosa" Luciana Peverelli. Si tratta ancora di un *Cuore garibaldino*, che la narratrice regina del "palpito cardiaco" nonché indiscussa maestra della *presse du coeur* consegnò con puntualità ai fratelli Cino, Alceo e Domenico Del Duca, editori del settimanale per ragazzi «L'Intrepido». ² Il fluviale racconto patriottico-popolare uscito in centinaia di

¹ Editto nel 1992 a Novara, dalla casa De Agostini, il libro nasce evidentemente dalla volontà di collegare le lotte indipendentistiche alla battaglia resistenziale, seguendo un sentiero che da Garibaldi e i suoi picciotti giunge alle brigate partigiane, secondo quanto afferma nell'introduzione Arrigo Petacco, curatore del titolo insieme con Pratt, il quale rivela di essersi ispirato a una vicenda reale.

² Lo ricorda la scrittrice nella sua autobiografia, edita per la prima volta nel volume di R. VERDIRAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Webster 2009, p. 317.

puntate tra il 1939 e gli anni Cinquanta espone un intreccio che sarebbe continuato, con temi più moderni e altri disegnatori anche alla ripresa della testata, dopo la guerra. All'inizio, la trama narrata dalla Peverelli e illustrata da Ferdinando Vighi (1940-'43) e poi da Carlo Cossio, il creatore di Dick Fulmine, ricostruiva le giovanili esperienze sudamericane di Garibaldi, via via l'intreccio si complicava accogliendo le peripezie amorose di due giovani emigrati ostacolati dal governatore locale e da sua nipote.

Abbiamo preso le mosse da questi due esempi novecenteschi per sottolineare la lunga durata, l'«ereditaria tenacia»³ e la trasversalità di codici di cui il mito dell'Eroe godette ben oltre l'Ottocento, tanto da far zampillare per decenni un profluvio di manufatti poetici e narrativi raramente di valore eccelso ma sicuramente di inossidabile successo.

C'è da domandarsi, tuttavia, se la figura del condottiero fosse veramente decantata con monocorde ammirativo consenso dai contemporanei o se, al di là dell'esaltazione, serpeggiasse un sentimento di attesa, una prudente *epoché* soprattutto tra la gente dell'Isola percorsa dalla sua milizia. Esplorando la messe della produzione letteraria e popolare ispirata a Garibaldi in Sicilia, ci imbattiamo sia in scritti di apostoli della *fabula* garibaldina, autori di veri e propri *instant books* come il librettista e scrittore Luigi Gualtieri (alias Conte di Brenna o Duca d'Atene) che con Antonio Scalvini firmò i due corposi tomi del romanzo *La presa di Palermo*,⁴ sia in pagine più problematiche, che mettono in luce le contraddizioni e le aporie, gli opportunismi e i tragici equivoci dell'epopea dei Mille; pagine sottoscritte da siciliani: Verga, Pirandello e, via via che si procede nel "secolo breve", Tomasi, Sciascia, Consolo. Ma ciò avverrà negli anni seguenti, allorquando – come vedremo – tra gli isolani si approfondirà la disillusione, alimento di sarcasmo, irritata delusione (per esempio, quando viene imposta la sostituzione dei vecchi tari d'argento con i centesimi, un'ottava declama lo sconcerto di fronte a «sta gran

munita dicimale»)⁵ e diffidente sospetto verso i politici, i burocrati e le istituzioni statali («Non capisciu cosa è 'stu Parramentu»).⁶ Comunque, all'alba degli anni Sessanta dell'Ottocento a prevalere è ancora una linea apologetica nei confronti dell'Eroe: tra il 1861 e il 1862 un Verga esordiente – ben lontano dalla drammatica lettura della storia incisa nella novella *Libertà* – portava il suo contributo all'ideale unitario con un romanzo antiborbonico, *I Carbonari della Montagna*, composto nei mesi in cui «correva Garibaldi coi suoi mille diavoli rossi» e «Noi Italiani di Sicilia udimmo il cannone di Marsala». ⁷ Sempre nel 1861 Capuana stilava una leggenda drammatica in tre canti dedicata «Alla sacra memoria di Daniele Manin», *Garibaldi*, stampata dai torchi catanesi di Galatola, di cui molti anni dopo l'autore stesso avrebbe ironicamente detto a Ferdinando Martini: «Dspirandomi a una storiella che correva attorno in quel tempo e agli *Amori degli angeli* del Moore, feci il bel pasticcetto di un angelo innamorato di una giovane nizzarda, dal cui congiungimento veniva generato Garibaldi». ⁸ Frutto

⁵ Versi registrati nella raccolta di A. UCCELLO, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, Firenze, Parenti 1961, che citiamo dalla riedizione, Catania, Pellicanolibri 1978, p. 248.

⁶ L'ottava è riportata a p. XIII del saggio di Luigi Lombardi Satriani premesso al volume sopra citato di Antonino Uccello.

⁷ Così si legge nella breve premessa di G. VERGA, *I Carbonari della Montagna – Sulle lagune*, edizione critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Le Monnier 1988, p. 5.

⁸ In AA.VV., *Il primo passo*, a cura di F. Martini e G. Biagi, Firenze, Sansoni 1922, p. 49. L'autocritico giudizio sul "pasticcetto" suggerito da *The Loves of the Angels* (1823), diffusi in Italia nella traduzione curata nel '47 da Andrea Maffei, era condiviso senza incertezze dai letterati contemporanei, ai quali il debuttante poeta aveva inviato il componimento e che avevano concordemente invitato l'autore a un esercizio più serio e controllato dei mezzi stilistici consigliandoli di: «tenere esercitato codesto vivo suo ingegno, temperandolo al freno dell'arte» (Pietro Fanfani, da Firenze, 19 febbraio 1861); «la leggenda drammatica che ella mi ha regalato mi porge argomento sicuro [...] dell'ingegno non comune di chi me l'ha regalata [...] ingegno da far molto, ma molto di più, da riuscire in opere di ben altro polso [...] le metafore ardite e un po' sconnesse, mi fanno desiderare che ella prenda in amore la castità delle lettere greche» scriveva Augusto Conti, da Firenze, il 20 febbraio 1861; «Io scorgo in lei desta [...] la fantasia [...]. Ma [...] ardisco soggiungere che la preziosa potenza del dare spirito di vita alle immagini, deve essere coltivata dalla meditazione e adoprata con amorosa fidanza mista di sacro tremore» (Niccolò

³ Sulla «ereditaria tenacia con cui [il mito] ci accompagna attraverso la storia» ha insistito H. BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino 1991, p. 87.

⁴ Editto dall'officina milanese di Cioffi nel 1861, il romanzo è stato ristampato a cura di Flora Di Legami, *La presa di Palermo: romanzo storico contemporaneo sull'eroica spedizione di Garibaldi in Sicilia*, Manni, Lecce 2006.

acerbo, questo poemetto, di un poeta conscio dei limiti della sua opera, come si evince dalla “confessione” del mincolo a Neera: «Io ero fino a vent’anni, ed anche oltre un terreno quasi vergine. Mi avevano insegnato poco o nulla, e pochissimo o nulla avevo appreso da me». ⁹ In effetti la leggenda risorgimentale capuaniana risulta sia fragile nella selezione del materiale tematico, nel tessuto stilistico e nell’impianto retorico, sia disomogenea per la continua alternanza di lessico astrattivo e manierate tonalità plebee. Nel poemetto infatti mito, leggenda popolare, “visione” letteraria confluiscono in egual misura senza fondersi; i vari elementi sono giustapposti in modo disorganico, il *côté* popolare della narrazione stride con l’artificiosa sostenutezza del linguaggio e l’atemporale indeterminatezza del mito si banalizza nell’indicazione mistica della natura sovrumana del condottiero, «Mosè novello» che «di Satanno/Abbatte i troni, e li disperde ai venti!» senza temere le armi nemiche, ché una «breve correggia» donatagli dall’angelo Elim lo rende intangibile: «de mortali/ Schegge ti lambiranno senza offesa». ¹⁰

Come il motivo dell’ascendenza divina di Garibaldi nasce dalla contaminazione fra poesia popolare e tradizione letteraria, ¹¹ anche la caratteristica dell’invulnerabilità accolta da Capuana attesta il continuo travaso fra la tradizione orale non aliena dall’accogliere sug-

gerimenti provenienti dalla cultura “alta” da un lato, e dall’altro, la revisione colta stilisticamente acconciata delle allettanti inflessioni messe in circolo nelle piazze siciliane con canzoni, ottave, sonetti, rispetti dialettali. Il cammino è dunque a doppio senso, in quanto al prelievo tematico e simbolico dall’archivio vernacolare operato dai letterati corrisponde la ricaduta nell’immaginario collettivo popolare del sistema valoriale degli intellettuali e delle classi egemoni, veicolato tra la massa dalle eloquenti parole d’ordine dell’indipendentismo unitario: missione, sacrificio, coraggio, martirio per la patria, virilità eroica in difesa della libertà. Garibaldi più di ogni altro le incarna in un *climax* travolgente, mostrandosi come profilo ieratico nell’iconografia, personaggio romantico nella letteratura, santo fra i santi nella sublimazione compiuta da donne e uomini del Risorgimento. Per cui, i letterati (il Mercantini di *Aspromonte*, il Clericetti e altri) da un canto si spingevano fino a istituire un omerico paragone Achille-Garibaldi rifacendosi al canone della letterarietà, dall’altro non esitavano ad appropriarsi dei dettagli fiabeschi disegnati dai nomadi aedi analfabeti, rimodulando i particolari scaturiti dalla loro inventiva. Lo certifica – a proposito del dono celeste della correggia – Capuana in una lettera al Marescotti: «Dopo la battaglia di Milazzo io avevo udito raccontare da un prete messinese la storiella della correggia che – affermava quel prete entusiasta – era il talismano per virtù del quale Garibaldi non poteva essere ferito nelle più accanite battaglie». La credenza dell’Eroe stregato con la *fataciumi*, ovvero con l’incantesimo che rende immuni da ogni male, è presente invero in numerosi canti dialettali: «vinni Aribaldi lu libiraturi [...]. Fu pri chist’omu ccu la fataciumi,/ ca la Sicilia fu libira arretti»; «Lu Capitanu sfodera la spata,/ a Caribardi vuleva ammazzari;/ ma Caribardi, ca paria ’nna fata,/ lu corpu si lu sappi arriparari». ¹²

Lo scrittore di Mineo, quindi, analogamente ai colleghi enucleava gli elementi di “sacralizzazione” ¹³ della *imago* garibaldina diffusi in

Tommaso, da Firenze, 21 febbraio 1861). Il critico Paolo Emiliani Giudici sollecitava infine il correggione di Mineo ad applicarsi nei «lungi, ben diretti e consumati studi» necessari al mestiere di poeta, in quanto «il germe poetico c’è [...] se non che ha mestieri d’essere nutrito di solidi studi, onde non si inselvatichisca». Le lettere sono riportate da P. VIETRO, *Luigi Capuana. La vita e le opere*, Catania, SEM 1922, pp. 102-4.

⁹ La *Confessione a Neera. Come io divenni novelliere*, fu premessa al volume di novelle capuaniane *Homo*, Milano, Treves 1888, se ne cita la p. IV.

¹⁰ Le citazioni sono tratte dalla riedizione del *Garibaldi* posta in appendice a L. CAPUANA, *Semiritmi*, a cura e con introduzione di E. Ghidetti, Napoli, Guida 1972.

¹¹ Oltre al poemetto del Moore si vedano le successive riprese da parte del Dall’Ongaro, che nel *Garibaldi in Sicilia*, 1860, aveva insistito sulla natura non mortale dell’eroe, «fratello a Santa Rosalia», «nato d’un demonio e d’una santa»; sempre nei versi di Dall’Ongaro si narra che i soldati di re Franceschiello credevano il condottiero figlio di San Gennaro, mentre i lazzari napoletani lo dicevano «figlio d’un demonio e d’una santa»; cfr. Q. MARINI, «Viva Garibaldi!», *Il mito tra letteratura e realtà*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», n. 1 serie IX, a. 112^o (gennaio-giugno 2008), p. 14.

¹² Le ottave sono state raccolte ed edite da S. SALOMONE-MARINO, le prime nei *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vigo*, Palermo, Giliberti 1867, le successive nelle *Leggende popolari in poesia da lui raccolte e annotate*, Palermo, Pedone-Lauriel 1880.

¹³ Cfr. il contributo di F. TONDO, *Coinvolgimento delle masse nell’ideale unitario nazionale*, in «Il lettore di provincia», n. 132-133, a. XI (gennaio-dicembre 2009), pp. 87-107.

territorio popolare nobilitandoli con alati accenti attraverso la mediazione di modelli accreditati dalla tradizione letteraria codificata (la mitologia montiana, il profetismo visionario settecentesco del Varano...) e mediante l'adozione di un formulario desunto da autori di successo del tempo (in particolare dai soliti Dall'Ongaro e Mercantini). È un'operazione molto ingenua per l'inattualità degli strumenti retorici utilizzati dal giovane siciliano, per il lessico arcaico e classicheggiante (*deggio, siegui, sirti...*), per l'incongruità metaforica, per le straripanti similitudini enfatiche e iperboliche.

Enfasi e iperboli qualificano d'altronde anche gran parte della poesia dell'area vernacolare, rivolta all'accentuazione dei toni magniloquenti, che investono il personaggio-eroe e i suoi ardui cimenti. Tale sostenutezza epica è un dato stabile delle rime, per lo più anonime, ospitate nei fogli molto spesso fugaci che pullulavano nella Sicilia della metà dell'Ottocento.

Riportiamo qui, a titolo esemplificativo, un sonetto (*Garibaldi a Milazzu*) di particolare interesse per la forza realistica del linguaggio, per l'evidenza pittorica con cui raffigura il combattimento, per il dinamismo con cui lo sconosciuto verseggiatore rappresenta in rapida concitata successione i quadri guerreschi e soprattutto per la cruciale antonomasia del distico finale che designa, senza espressamente nominarlo, Garibaldi quale "Omu" per eccellenza:

All'armi, all'armi, la trummetta sona,
 Gridanu li surdati guerra, guerra:
 Lu gran casteddu jetta lampi e trona,
 Chi pari chi lu munnu s'assutterra.
 Li bastardi di Marti e di Bellona
 Sutta Milazzu fannu un serra serra
 Contra un Omu ch'è sulu, e ci li sona
 Ora cull'armi, ed ora cu la ferra.
 All'urtimata, doppu un tirrimotu
 Di tanti baddi e bummi e di mitragghi,
 Doppu tuttu lu munnu misu in motu,
 Li settemila eroi di lu re-tarpa
 Chi ci ficiru add'Omu cu li scagghi?
 Ci livaru la sola d'una scarpa.¹⁴

¹⁴ Il sonetto, segnalatoci da Girolamo Fuduli di Milazzo, apparve sul foglio palermitano «La Forbice» il 28 luglio 1860.

Se qui la maestosità cavalleresca e i cromatismi squillanti del ciclo carolingio ripresi dalla dizione dei *pupari* sono smorzati dall'intonazione giocosa e irridente nei confronti dell'esercito borbonico (del Re-talpa), altrove a imporsi è piuttosto un senso di sbigottita eccitazione, di esaltazione sentimentale di fronte al biondo angelo liberatore che percorre le contrade dell'Isola con i suoi *picciotti* in camicia rossa. Invero, le storie e i *canti* popolari garibaldini riportano a un universo dominato dall'emozione e dall'affettività, a un universo prelogico, cioè mitico, vissuto nell'esperienza, reale ma fondata sulla categoria affettiva del soprannaturale. Identico *animus* si riscontra nella trasposizione del Capuana, dove però l'elemento magico e le sfumature favolose si affievoliscono per la convenzionalità dello statuto adottato mentre la topica dell'eroe appare fissata in un artificiale *type casting*.

Osservazione da cui consegue una considerazione ulteriore: il codice fisico, psicologico, comportamentale del Generale manteneva un proprio autonomo potere di fascinazione solo a patto che se ne salvaguardasse la componente immaginativa; quando questa viene riassorbita in un sistema fortemente coercitivo qual è quello letterario, allora si cade nella freddezza celebrativa. È quanto si verifica in un altro componimento coevo all'impresa dei Mille, vergato questa volta in italiano, da un'aristocratica poetessa palermitana, Concettina Ramondetti Fileti (1829-1900) che nel 1861 innalzò un *Inno a Garibaldi* (musicato poco dopo da Pietro Platania):

L'Eroe, Garibaldi, che all'Italia terra,
 Che ai popoli oppressi la vita sacrò.
 Con mille suoi fidi compagni di guerra
 Ai gemiti nostri si mosse, volò.
 Ei giunse a Marsala, talun l'ha veduto,
 Ha rossa la veste, no sogno non è;
 Dal lido Boeo ci manda un saluto:
 – Sta in armi, Sicilia! combatto con te! –
 [...]
 L'attende con ansia, lo accoglie Palermo,
 Lo mira splendente d'un raggio seren

Spentasi l'eco delle battaglie garibaldine e chiusa la fervida età del Risorgimento, il clima di normalizzazione post-unitaria induce a una revisione del mito alla luce di una più accurata interpretazione critica della storia recente e dei suoi attori.

Così, mentre il popolo esprime rabbia e malcontento per non aver

in nulla mutato il proprio *status* dopo l'Unità («Vulemu a Garibaldi/c' un pattu: senza leva./ E s' iddu fa la leva./ canciamu la banneru»), e con la facezia dichiara incisivamente la propria delusione («Fari l'Italia una, Italia una e Rausa du»),¹⁵ anche l'intellettuale Capuana si impegna nella decostruzione del personaggio Garibaldi, che riapparirà nella sua opera filtrato dal disincanto a circa trent'anni di distanza dal poemetto: il *mythos* è ormai sostituito dal *logos* nel percorso di razionalizzazione del reale che scorre parallelamente al rifiuto capuaniano di emblemizzazione della storia e alla accettazione della poetica del vero; con il conseguente corollario del rigetto da parte dello scrittore dei moduli retorici e delle procedure letterarie precedentemente assunti, in nome invece di un linguaggio che avesse i connotati della naturalezza riassunta nella formula realistica del «parlar scrivendo».

Si vedano le novelle *Il medico dei poveri* (1892), *Zi' Gamella*, (1898), *Viva San Garibaldi* (scritta nel 1913),¹⁶ e la commedia *Prima dei Mille* (composta intorno al 1915),¹⁷ dove il tipo canonico dell'eroe viene rispettato solo apparentemente, poiché risulta sostanzialmente ribaltato dalle cadenze di un'arguzia che smaschera l'inganno sotteso allo statuto mitico e svela il logoramento della forza seduttiva della leggenda garibaldina; la quale appare ora depotenziata nella coscienza dei nostri letterati e intaccata – se pur non radicalmente – anche nell'idealizzazione fantastica concepita e diramata in quei formidabili anni di illusioni da poeti colti e da “orbi” cantastorie.

Tutti loro – letterati di mestiere e dilettanti, testimoni, protagonisti o ricettori delle peripezie del Nizzardo – rientrano nello spazio tramato di passioni e ideologie che ingloba la categoria dei “falsificatori” della sua figura (della loro schiera fanno parte il Dumas de *Les garibaldines*, e il Nievo di uno scadente poemetto dato alle stampe nel 1859 col titolo di *Garibaldi*; per non parlare delle liriche dedicate al Generale da ammiratrici come quella Elisabetta Derby che in *Ev-*

¹⁵ In A. UCCELLO, *Risorgimento e società...*, cit., pp. 202 e 106.

¹⁶ L'ultima novella è stata ritrovata e pubblicata da G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1979, in appendice al capitolo dedicate a *La mitizzazione di Garibaldi e una novella inedita*, a cui rinviamo anche per la ricca bibliografia sulla genesi e lo sviluppo del mito del condottiero.

¹⁷ L'azione della commedia (tradotta in vernacolo dal nipote dello scrittore e inserita in L. CAPUANA, *Teatro dialettale siciliano*, Catania, Giannotta 1921, vol. V) si svolge in una piccola città della Sicilia orientale, nel 1860.

viva a Garibaldi lo saluta gratificandolo di appellativi quali «stella d'Italia», «fulmine di guerra», «astro che aureola chiara circonda e tutto il mondo di luce inonda»), a cui si affianca la categoria degli scrittori «professionisti», «simulatori». ¹⁸ Cioè di quegli «scrittori che offrono lo strumento della loro competenza alla causa garibaldina, o che utilizzano Garibaldi come strumento per l'espressione della loro competenza. In questo caso [...] Garibaldi come figura è un pretesto, [...] la costruzione dell'Eroe è per loro una evidente *rappresentazione*, in cui il nome di Garibaldi è assolutamente pretestuoso, quasi una variabile non pertinente per una figura essenzialmente astratta». ¹⁹ Falsificatore è il Mercantini del brutto *Garibaldi* del 1859; simulatori sono alcuni letterati epigoni del processo di mitizzazione del guerriero, come il siciliano di Melilli Giovanni Alfredo Cesareo, che al nome di Garibaldi collega la mitologia greca e gli eroi fatidici Leonida e Tirteo (ricordati anche nel carducciano *Discorso in morte del condottiero dei Mille*), e Mario Rapisardi, nella cui *Atlantide*, fieramente anticlericale, risuona il tema della mistica della libertà.

Il poema rapisardiano, pubblicato a Catania da Giannotta (1894), esprime nei modi della satira di sapore giambico lo sdegno di fronte alle razze «ibride e nove», che si nutrono di «avarizia ed impostura». In odio ai mali del suo tempo il “vate” etneo invoca l'ardore disinteressato di chi ha messo la sua spada a servizio degli ideali più alti:

Garibaldi, ove sei? Qui dove or ora
Lampeggiò la tua fronte e la tua spada,

¹⁸ La definizione si deve a Paolo Fabbri che la spiega in uno studio accolto in AA.VV., *Falsificazione e simulazione*, a cura di M. Torrealta e A. Benini, Verona, Bertani 1981, che meglio chiarisce i termini del problema; termini dai quali naturalmente è espunta qualsiasi valutazione d'ordine estetico o morale. Testimone appartata ma “falsificatrice” emotivamente coinvolta dell'epopea garibaldina è anche una poetessa di Noto, Mariannina Coffa, che nei *Nuovi Canti* (Torino, Stamperia dell'Unione Tipografica Editrice 1863) dedica *A Garibaldi* un componimento che costituisce l'ennesima manieristica variazione sul tema dell'eroe. Pur di scuola, il canto della Coffa si segnala per una nota di ansia interrogativa sui destini dell'Italia, che ne attenua il trionfalismo. La «gentile impronta femminile» riscontrabile nel Risorgimento e nella costruzione e gestione del mito garibaldino è stata evidenziata, tra gli altri, da Marino Biondi, citato da A. DI GRADO, *L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, Catania, Bonanno 2010, p. 69.

¹⁹ O. CALABRESE, *Garibaldi*, Milano, Electa 1982, pp. 54 e sgg.

Dove l'anima tua palpita ancora,
 Viver si attenta una sì rea masnada?
 [...]
 È forte ella, è signora,
 È regina di questa orba contrada;
 Di potere ubbriaca urla ed esulta,
 E all'ossa tue cancaneggiando insulta!²⁰

Ferocemente avversi, il mordace polemista catanese e il paludato Carducci trovano nell'ammirazione per l'Eroe il loro unico punto di contatto; il primo in nome del rinnovamento etico e dell'equità sociale necessari alla nuova Italia, il secondo – che è il «letterato professionale più vicino a Garibaldi proprio nel senso di 'competenza' nel campo dell'immaginario»²¹ – nella prospettiva di una fondazione/perpetuazione della leggenda garibaldina. Si pensi alle liriche carducciane dedicate a *G. Garibaldi* in *Juvenilia*, a *Roma o morte* e a *Dopo Aspromonte* (nei *Levia Gravia*), e alle odi *A Giuseppe Garibaldi* e *Scoglio di Quarto* comprese nelle *Odi barbare*, in cui il disegno classicheggiante e oratorio, di grande rimbalzo emotivo, rispetta il protocollo romanzesco, poi ripreso dal Marradi delle *Rapsodie garibaldine* e dal Pascarella di *Villa Gloria*.

Passando attraverso i più dimessi toni dei pascoliani *Poemi del Risorgimento*, questa linea mitizzante giungerà fin all'immaginario D'Annunzio della *Nocte di Caprera* (nonché della *Canzone di Garibaldi*, stampata a Milano dai Fratelli Treves, nel 1904), dove l'ottica di trasformazione passionale dell'Eroe-pretesto garantisce una pressione emozionale sostenutissima («L'anima sua ora è come la terra, / è come il mare, è come il firmamento, come la forza delle stirpi guerriere / e pastorali che nel cominciamento furono»).

Le mutate condizioni storico-sociali non segnano la fine dell'apoteosi garibaldina nella pratica dei letterati siciliani del nuovo secolo, quando l'effigie dell'eroe si assesta come «mitologema» metatemporale. Ne troviamo un esempio nell'opera di un poeta dialettale non

²⁰ Questa breve citazione dall'*Atlantide* (p. 48) è sufficientemente esemplificativa del carattere del poema, che nonostante il farraginoso travestimento mitologico dell'ambientazione, dei personaggi, delle immagini, trasmette l'ardore libertario e l'atteggiamento iconoclasta del Rapisardi, uno dei più noti esponenti della cultura radicale della Sicilia postunitaria.

²¹ O. CALABRESE, *Garibaldi*, cit., p. 60.

incolto di Prizzi, Vito Mercadante, il quale, antifascista perseguitato dal regime, sindacalista, militante socialista, nell'*imagerie* garibaldina allegorizza la forza della rivolta popolare contro il potere costituito e la rivalsa dei ceti subalterni contro ogni oppressore. L'eroe carismatico del Risorgimento mantiene a cinquant'anni di distanza le costanti del suo ruolo: prestantza fisica, coraggio, fede in se stesso; permangono immutati le «marche» significative del Garibaldi che milita contro l'ingiustizia, i contrassegni del campione disinteressato; il *topos* del liberatore conserva intatta la propria carica di suggestione e corrisponde ancora all'enciclopedia del lettore. Ne *Lu sissanta! (di Marsala a Palermu)*²² Mercadante ricostruisce la saga dei *picciotti* rivivendola nei modi degli antichi cantari, in brevi quartine a rime alternate, non aliene dai toni foschi della cronaca sostenuta su livelli declamatori, oleografici ma sempre intensamente drammatici. Il poeta connette la funzione emotiva del rievocare con la funzione referenziale del narrare, descrivendo minutamente le tappe della spedizione, insistendo sui particolari, elencando i nomi dei combattenti, abbandonandosi al fascino ingenuo dell'agiografia garibaldina per riconquistare il senso morale e umano della storia della sua terra. Egli veste i panni dell'*oprate*, ripete la lezione dei *pipari*, con le gesta dei paladini immortalate nelle piazze e nei teatrini ambulanti, riprendendo una delle tradizioni isolate più vive e facendosi cantore dell'eterna battaglia contro la sopraffazione.²³ Garibaldi diventa in tal modo, secondo un *cliché* fortemente caratterizzante attestato nell'arcipelago immaginativo ottocentesco, «cavalieri mai vidutu [...] forti cchiù di re Ruggero, / cchiù gentili e di valuri», «junci 'ntra un cavaddu granni granni», o «fermu, certu sicuru» è «comu un San Giorgi». Più avanti ritorna il paragone con il re Ruggero: «è la truppa valurusa / di Ruggeru cumannata», mentre «Bixiu trimennu, cu l'occhi 'nfucati [...] pari lu conti Orlannu».

È la rivalsa del popolo offeso che si desta alle armi nella «terra di li Vespri». Il racconto si sviluppa con un ritmo veloce e incalzante, giungendo al parossismo nella rappresentazione dei crudeli fotogrammi degli scontri: «Lu sangu fa vilenu, / focu dintra li forgi; / è russia lu tirrenu / fora porta San Giorgi»; «Partinicu terribili, 'nfirmali, / lagu di sangu, furnaci di picci». Concentrato sulla mitizzazione dell'evento e dei suoi protagonisti secondo gli schemi consueti dell'innografia e

²² Il volume fu edito a Palermo, Trimarchi 1910.

²³ Sull'argomento cfr. A. UCCELLO, *Risorgimento e società...*, cit., p. 45 e sgg.

dell'iconografia (pennellati dai meridionali Altamura, Cammarano e Ademollo), Mercadante è un "poeta in rivolta"; è il rapsodo che accoglie il paradigma sotierologico dell'uomo in armi, ma che nel pieno del disegno banalmente conformistico vulgato fa scorrere sottotraccia un monito attualizzante allorché prospetta la miserabile condizione di una plebe asservita evocando la possibilità di una insurrezione del "populu suggerutu": «Garibardi chi sfida la morti! [...] la so testa luci d'oru,/bustu russu e biancu mantu,/sutta batti un cori granni/di lu populu a lu chiantu; [...] unni regna tirannia,/unni un populu è suggestutu,/lu so vrazzu valurusu/e pri scutu lu so pettu!».

D'altra parte al Mercadante interessava il recupero del mito, che egli immerge in un'atmosfera magico-favolistica e traduce in un tessuto espressivo-linguistico genuinamente dialettale, non per una tardiva glorificazione sacrale, piuttosto con lo scopo di rintracciare il filo rosso della storia siciliana degli ultimi cinquant'anni nella ribellione dei ceti subalterni a partire dalla cacciata dei dominatori francesi nel 1282. In questa prospettiva, tra gli insorti dei Vespri e le truppe garibaldine che sconfiggono i Borboni pur se corrono secoli di distanza è attiva una vicinanza d'intenti; perciò in *Lu sissanta* si susseguono, indirizzati ai soprafattori stranieri ma anche agli oppressori di classe, versi minacciosi di sapore profetico: «sona, campana, sona,/ lu populu amminazza/ campana, sona sona/ viva è la vecchia razza [...] sona la fudda passa,/ sona la fudda strinci/ li morti 'nterra lassa,/ sona, la fudda vinci».

Nei primi decenni del Novecento siciliano dilaga l'utilizzazione del personaggio-Garibaldi, che viene piegato alle più diverse interpretazioni ideologiche e ai più differenti scopi sociali. Infatti, se è l'intento politico-antropologico ad attivare la musa del Mercadante, in *Picciotti e garibaldini* (1918) di Giuseppe Ernesto Nuccio (veronese di nascita ma palermitano d'adozione) a prevalere è una finalità didascalica ed educativa, funzionale sia alla destinazione dell'opera, romanzo storico che non cela l'appartenenza al genere della narrativa per l'infanzia, sia alla volontà dell'autore di aderire al fervore bellico di cui era permeata l'Italia all'epoca del primo conflitto mondiale.

L'epopea patriottica risorgimentale è riproposta e attualizzata nel clima della Grande Guerra dagli scanzonati deamicisiani monelli di Giuseppe Ernesto Nuccio in una prospettiva di risentita spiritualizzazione che scavalca l'impostazione antierica del modello capuaniano di *Gambalesta* (1903), dove lo scrittore di Mineo raccontava con

modulazioni del tutto esenti d'enfasi le prodezze di un piccolo "postino" di Garibaldi. Nuccio si accosta piuttosto alla diffusa retorica dell'amor di patria che accomuna tutta la letteratura per ragazzi dell'epoca,²⁴ e che si serve di un Garibaldi collocato tra Ivanhoe e Sandokan:²⁵ «sai chi è Garibaldi? – interroga Nuccio – È un guerriero che trae con sé pochi guerrieri. E dovunque passa fuggono i cattivi soldati e i cattivi re e s'aprono le carceri. E dove è la tristezza della schiavitù viene la gioia della Libertà. Egli è come San Giorgio con la spada fatata e nessuna spada può ferirlo e nessuna palla ucciderlo». Non è da sottacere che in quello stesso 1918 Benito Mussolini invocava in versi il ritorno dell'Eroe («Torna, torna Garibaldi») dando l'avvio alla sistematica rifunzionalizzazione ideologica di Garibaldi voluta dal fascismo.

Anche nei racconti per l'infanzia, perciò, resiste e addirittura si consolida l'archetipo dell'eroe, le cui peculiarità (si pensi all'invincibilità) appaiono costantemente riciclate, in obbedienza a quel concetto di isomorfia elaborato rigorosamente da Michel Serres, che implica l'azzeramento del contesto storico nel mito e la sua sincronizzazione sulla base di analogie morfologiche, che proprio nella figura dell'eroe – in ogni tempo e ad ogni latitudine – sembrano addensarsi.

È quanto avviene per il Nizzardo, anzi «Garibaldi non solo è simile alle precedenti figure di eroe romanzesco e alle successive, ma serve loro anche da ponte, da operatore di trasformazioni. Garibaldi, insomma, si pone all'incrocio (e ne modifica l'andamento) di una serie di figurativizzazioni dell'Eroe che percorrono tutto il sapere romanzesco dell'800»,²⁷ e ancora del '900. Un secolo, il ventesimo, che ripropone il "romanzo" garibaldino, situato a metà strada tra *fiction* e Storia, in quello spazio neutro fra trasfigurazione e interpretazione

²⁴ Intere collane – come quella della fiorentina Bemporad – accoglievano "libri patriottici e dell'eroismo giovanile", come la storia della presenza dei fanciulli nelle lotte unitarie ideata da Vampa (pseudonimo di Luigi Bertelli) e pubblicata nel 1915 con il titolo *I bimbi d'Italia si chiaman Balilla*; il revival garibaldino dell'epoca è inoltre testimoniato dai numerosi libri ospitati nelle collane popolari, come "La Biblioteca Romantica Illustrata" della Società Editoriale Milanese, che nel 1913 propone di nuovo l'epopea del Mille romanziata.

²⁵ Formula coniata da O. CALABRESE, *Garibaldi*, cit.

²⁶ Citiamo dalla seconda edizione di *Picciotti e garibaldini*, uscita come la prima a Firenze, Bemporad 1961, pp. 28-9.

²⁷ Cfr. O. CALABRESE, *Garibaldi*, cit., p. 9.

dell'evento che è la geografia dell'*epos*, ma non esiterà neppure a desacralizzarlo, riassorbendolo dentro le più effimere coordinate del mercato e le riletture degli stilisti, riciclandolo nelle proposte delle serie televisive o nei fulminanti slogan degli *spot* pubblicitari. Ma anche questo riuso/consumo è indizio della perennità plasmabile di un mito, che – lo asseriva Barthes²⁸ – è per sua natura bifronte e comunicativo, necessario, dinamico e usurabile. È un valore che non ha per sanzione la verità, presenta la forma, distanzia il senso e obbedisce a una funzione primaria: deformare per eternare.

INDICE

NICOLÒ MINEO Introduzione	pag. 5
GABRIELLA ALFIERI Verso un parlato nazionale-unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico	» 7
ROSARIO CASTELLI Garibaldi, i Mille e l'Unità d'Italia nel cinema italiano delle origini	» 31
MATTEO DURANTE «Il fascino poetico della leggenda» Il mito garibaldino e la giovanile poesia del Capuana	» 45
DENIS FERRARIS De Roberto e l'invenzione del consalvismo	» 77
GIORGIO FORNI «Almeno è certo che andranno al Parlamento solo quelli che sanno parlare...» Motivi antiparlamentari in Capuana e De Roberto	» 91
ROSALBA GALVAGNO L'Unità d'Italia e Garibaldi nell'«aneddoto» di Consalvo Uzeda	» 115
SRECKO JURISIC “Clamor confuso della ribellione” Tematiche risorgimentali nel D'Annunzio verista	» 137
GIORGIO LONGO Capuana e l'agiografia del Risorgimento	» 155

²⁸ Cfr. le notissime osservazioni di R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil 1967.

ROMANO LUPERINI Verga e il Risorgimento	pag. 173
GIOVANNI MAFFEI Federico De Roberto e le retoriche del Risorgimento	» 185
ANDREA MANGANARO Verga “politico” tra Bottai e Gramsci	» 201
DORA MARCHESI La “componenda” di Verga	» 225
GIAN PAOLO MARCHI Esercito e nazione in Giovanni Verga	» 233
LAURA MOLINO Il parlato postrisorgimentale ne <i>I vecchi e i giovani</i>	» 259
DARIA MOTTA Dallo scritto-narrato di Verga novelliere al parlato interregionale di De Roberto romanziere	» 275
GUIDO NICASTRO Garibaldi in Sicilia <i>L'altro figlio</i> di Luigi Pirandello	» 297
ANNAMARIA PAGLIARO Il Risorgimento e la frammentarietà del processo storico ne <i>I Viceré</i> di Federico De Roberto	» 305
FELICE RAPPAZZO Il reverendo e il lettighiere	» 329
MICHELA SACCO MESSINEO I Siciliani al banchetto della Nazione Verga e la “rivoluzione”	» 347

ROSARIA SARDO Educazione linguistica e Risorgimento: la narrativa per ragazzi di Capuana	pag. 361
GIUSEPPE SORBELLO «Come se fossimo al cosmorama»: ritratti e fantasmagorie veriste nel racconto dell'Italia moderna	» 381
DOMENICO TANITERI Capuana e il Risorgimento	» 403
REFA VERDIRAME Garibaldi in Sicilia e la costruzione letteraria del mito dell'Eroe	» 421