

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

4

(nuova serie)

a cura di Daria Motta

CATANIA
2011

FONDAZIONE VERGA
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente
ANTONINO RECCA
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico
GABRIELLA ALFIERI

ANNALI
COMITATO DIRETTIVO

Matteo Durante, Cristina Grasso, Andrea Manganaro, Nicolò Minco,
Guido Nicastro, Antonio Pioletti, Michela Sacco Messineo,
Giuseppe Savoca, Margherita Spampinato, 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 Luperini – Università di Siena
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne
Carla Riccardi – Università di Pavia
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia

REDAZIONE: Daria Motta

DIRETTORI: Nicolò Minco e Gabriella Alfieri

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

ANNALI
DELLA
FONDAZIONE VERGA

4

(nuova serie)

a cura di Daria Motta

CATANIA
2011

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

SEZIONE I

Finito di stampare nel mese di settembre 2013
Stampadiretta - Catania

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2000 FONDAZIONE VERGA

«ERAVAMO FINALMENTE IN SICILIA...».
NOTERELLE SULL'EPOPEA DEL RISORGIMENTO¹

È assodato che le ricorrenze di date cruciali del passato costituiscono l'occasione di reinterpretazioni e complessive riletture di fatti e personaggi relativi al segmento temporale o all'evento storico che si intende celebrare. Occasione, non pretesto; opportunità di ripensamento critico e non episodica, epidermica, speciosa e contingente ripresa di argomenti superati dall'includibile dinamica delle vicende trascorse in remota o prossima prospettiva. Il riesame di momenti apicali che rappresentano uno snodo negli accadimenti e nei loro protagonisti comporta, oltre a riconsiderazioni complessive o a parziali messe a punto, l'esplorazione di episodi non del tutto chiariti, la ricerca di documenti ancora dispersi, la focalizzazione di figure apparentemente secondarie ma non insignificanti dell'affresco eventuale. È quanto si sta verificando in questo anniversario dell'avventura risorgimentale, cruciale per le sorti di tutta la penisola, per la Sicilia, poi, addirittura occorrenza epocale dagli esiti allora non facilmente prevedibili e su cui il dibattito non si è ancora spento.

Mai come in questi mesi alcuni concetti, termini e locuzioni che sembravano accantonati sono tornati alla ribalta per essere riconsiderati, risemantizzati, recuperati nel loro senso originale e nella loro valenza attuale, che risulta ampiamente simbolica. Nella globale rivisitazione del Risorgimento, centocinquant'anni dopo, ritornano alla ribalta letterati, memorialisti, cronisti, drammaturghi, poeti, i cui nomi sembrava fossero definitivamente sbiaditi; e le polemiche che

¹ Raccogliamo in questa sezione gli interventi presentati in occasione della quarantunesima edizione del Premio-Convegno Brancati-Zafferana (2010), dedicato al "Risorgimento in Sicilia: cronaca, letteratura, immagini". La relazione di Giuseppe Giarrizzo su *Il Risorgimento siciliano: una lettura nel nuovo millennio* è stata sintetizzata da Giuseppe Riggio nell'articolo *Giarrizzo: "Risorgimento"? La Sicilia fu protagonista*, apparso sull'insero palermitano di «La Repubblica», 2 ottobre 2010.

ieri infiammarono l'Italia che voleva costruirsi come stato nazionale si impongono oggi, di nuovo, quale materia meritevole di riflessioni ulteriori.

Ci si interroga dunque su alcune *querelles* proprie dell'epos pre-unitario, come la plurisecolare questione della lingua nazionale che, in quanto comunanza del "sì", era assunta a riprova della sostanziale unità del paese da molti intellettuali operanti tra Sette e Ottocento: dall'Alfieri, per esempio, che suggella il secolo con la vibrante satira del *Misogallo*. Era nella lingua unitaria, nella lingua nazionale, di cui scrivevano già Verri e Giordano (il primo, nel *Saggio di Legislazione sul Pedantismo*, aveva auspicato l'avvento di un linguaggio antiaulico e viceversa agile, in evoluzione, aperto alle dinamiche sociali, ai cambiamenti dell'economia, alle innovazioni tecnico-scientifiche, anticipando le ipotesi manzoniane), che s'individuava un segno preciso e inequivocabile di italianità. E, se guardiamo alle due redazioni del romanzo manzoniano, appare chiaro che l'opzione dello scrittore milanese per il fiorentino parlato dai colti andava nella direzione di una lingua comune che "nazionalizzasse" tutto il popolo spezzando steccati localistici e barriere comunicative regionali. Sono, questi del Manzoni, gli anni in cui si va precisando l'ideale politico della patria, della casa-Italia (nel primo Novecento diventerà la patria-rifugio di cui dice Morselli), già timbrata da quella specificità culturale che fin da Dante e Petrarca era riconosciuta e additata come peculiare; sono altresì gli anni in cui si ribadisce la coscienza di nazione fieramente attivata quasi mezzo secolo prima nelle pagine di Foscolo: «Il sacrificio della Patria nostra è consumato: tutto è perduto; e la vita, seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere le nostre sciagure, e la nostra infamia». Il celeberrimo incipit ortisiano della lettera dell'11 ottobre 1797, estrinsecando lo strazio del patriota deluso, è sì riferito a Venezia ma convoglia una coscienza più larga di nazione identitaria. Non diversa la posizione del Settembrini nelle *Lezioni di letteratura italiana* dettate all'Università di Napoli e stampate dalla tipografia partenopea Ghio nel 1866: «[...] fine unico di tutte le opere, le quali si debbono considerare come mezzi diversi per conseguire quel fine. Questo pensiero è *formare uno stato in Italia*». Accenti sovrapponibili – «La Letteratura era per noi *mezzo non fine* [...] per sorgere e fondar coll'armi la Patria» – usa "l'apostolo" Mazzini nelle pagine giovanili che insistono sulla «Missione speciale dell'Arte [che] è spronare gli uomini a tradurre il pensiero in azione

[...]. Essa afferra l'idea giacente nell'intento, la versa nel core, l'affida agli affetti, la converte in passione».²

Una letteratura militante, dunque, che nutre e si nutre di pathos, speranze, progetti e strategie operative; lo ribadisce l'affermazione ottativa con cui l'Intendente di prima classe delle truppe garibaldine e romanziere Ippolito Nievo, nel 1854 saggista degli *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, quindi cronista dello sbarco dei Mille con il *Diario della spedizione dal 5 al 28 maggio. Giornale della spedizione di Sicilia* e con le *Lettere garibaldine*, icasticamente riassume le speranze di un popolo *in fieri*: «Io nacqui veneziano ai 18 ottobre 1775, giorno dell'Evangelista Luca, e morirò per la grazia di Dio Italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo» profetizza il protagonista delle *Confessioni di un Italiano*.

Narratori, biografi e autobiografi di metà Ottocento si confrontavano tutti, se pure con sfumature e presupposti differenti, con le idee nuove e con gli avvenimenti sconvolgenti che prospettavano un rivoluzionario assetto della penisola, dei suoi territori e confini. Ponendosi da quest'ottica civile, scrittori e artisti si appropriano dell'idea del Gravina di un'etica insita nell'operazione letteraria, cosicché il dibattito sul romanzo e sulla letteratura in genere acquista un significato ampiamente politico e ogni scelta di poetica appare caricata di tensioni ideologiche: alla storia ufficiale di grande campitura il Rovani del fluviale *Cento anni* (l'intreccio prende le mosse dal 1750, l'opera viene composta tra il 1856 e il 1864) oppone la cronistoria scomposta e frastagliata che preleva il suo *plot* da diversi ceti, tipi, ambienti, luoghi, così tracciando il quadro di una terra dominata dallo straniero ma mutevole e pronta al cambiamento. Mentre al "forestierume" dei racconti inglesi e francesi dilaganti nella narrativa largamente dislocata tra Nord e Sud, però non sempre gradita ai paludati critici della penisola, si oppone un romanzo non più allogeno bensì saldamente radicato nella storia lontana o recente d'Italia; un romanzo che sia vettore degli ideali indipendentistici e unitari. In questo panorama di magmatiche sperimentazioni concettuali, audaci intraprese e generosa ingenuità che accompagnavano raffinati calcoli politici, plebei e borghesi, aristocratici illuminati, intellettuali, poeti dialettali estem-

² Cfr. le pagine mazziniane (in particolare pp. 127 e 128) nel volume di P. M. SIPALA, *Mazzini biografo e autobiografo*, Catania, Marino 1979.

poranei e patrioti di Sicilia ricoprirono un ruolo di primo piano e l'isola stessa fu terra di frontiera del nuovo corso degli eventi.

«Tutta Salemi era fuori a salutarci. – Benedetti! benedetti!» esclama Giuseppe Cesare Abba, estensore del più famoso “taccuino di guerra” dell’epopea garibaldina nell’isola, *Da Quarto al Volturno. Note delle di uno dei Mille*³ e delle *Cose garibaldine*. «Eravamo finalmente in Sicilia, nell’isola celebrata dai poeti leggiadri, che la vollero albergo prediletto ai numi e popolarono di Ninfe i suoi boschi e di Naiadi le sue fonti; eravamo nell’isola dei vulcani e delle grandi metropoli del tempo antico; nella culla della gentil filosofia e della italica lingua», si commuove il grossetano Giuseppe Bandi, che ne *I Mille. Da Genova a Capua*⁴ rievoca con accenti squisiti ma antiretorici quella campagna militare, nel cuore di una regione sbigottita ed esaltata, spoglia e desertica. Quasi un fondale spopolato appaiono le sue contrade allo stesso condottiero: «In nessuna parte del mondo, fuori della Sicilia, sarebbe stata possibile una marcia come quella dalla Piana dei greci a Marineo, da Marineo a Misilmeri; da questo a Gibilrossa e finalmente dall’ultimo punto a Palermo [...] all’insaputa del nemico» annota Giuseppe Garibaldi nel polemico libro *I Mille*, redatto nei primi anni Settanta sotto il segno dell’epigrafe petrarchesca inneggiante agli «italici cor» capaci di conservare intatto l’«antiquo valore».⁵

La trama dell’epos garibaldino in Sicilia, ripercorsa nella scrittura dei combattenti memorialisti, sarà anche impregnata di mitizzazioni e leggendarie falsificazioni ma in realtà si risolve nella generale storia politica e letteraria di quell’età, come affermò mezzo secolo fa Gaetano Trombatore nell’introduzione ai *Memorialisti dell’Ottocento*: «nulla appariva tanto chiaro alla loro coscienza quanto l’identità che essi postulavano tra romanticismo, liberalismo, e italianità».⁶

Che i colori fiammanti dell’epica del Risorgimento s’incupiscano negli scrittori siciliani del secondo Ottocento e del Novecento, è fatto noto. I loro nomi ci rimandano immediatamente a un’altra lettura, meno positiva, più problematica di quella lotta, a un’esegesi

³ In prima stampa nel 1880, in edizione definitiva nel 1891, p. 64.

⁴ Del 1886, ma pubblicato postumo a Firenze nel 1903, edizione da cui citiamo; p. 109.

⁵ Cap. XIII.

⁶ G. TROMBATORE, *Memorialisti dell’Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi 1953, p. 53.

più dialettica e contestativa dell’esaltata *vulgata* risorgimentale. Pensiamo a Verga e al Pirandello dei *Vecchi e i giovani* («romanzo della Sicilia dopo il 1870, amarissimo e popoloso romanzo, ov’è racchiuso il dramma della mia generazione»), ebbe a confessare lo scrittore in una brevissima nota autobiografica, apparsa sul periodico romano «Le lettere» il 15 ottobre 1924), pensiamo a Sciascia e al terzo racconto degli *Gli zii di Sicilia, Il quarantotto*, dove il tema dell’unificazione d’Italia è filtrato dallo sguardo di un giovane siciliano che mette a fuoco l’indifferenza e il cinismo della classe dirigente isolana incarnata dal barone filoborbonico, filoinglese, filogaribaldino, il quale è osservato con spietata lucidità dall’io narrante che, quasi obbedendo alla liturgia di una catartica diaspora, abbandona la Sicilia: «(Partii l’indomani con l’esercito di Garibaldi, partecipai a tutte le battaglie, dal Ponte dell’Ammiraglio a Capua, poi passai, da ufficiale, nell’esercito regolare, disertai per seguire ancora Garibaldi, fino all’Aspromonte. Ma questa è un’altra storia)».⁷

L’«altra storia» del *Quarantotto* è un tessuto di disillusione e compromissione, normalizzazione e trasformismo; è la storia derobertiana dei *Viceré* e del romanzo parlamentare *L’impero*, del gattopardo Tomasi, portatore con il suo principe Salina di un elegante struggente disincanto. Nel Novecento il *mythos* è ormai soppiantato dal *logos*, secondo un processo di razionalizzazione-banalizzazione del reale attestato nello “stravolto” Risorgimento delle *Menzogne della notte*,⁸ decameroniano resoconto di frammenti di vita vissuta esposti in una sola notte da un piccolo manipolo di congiurati condannati al patibolo. Nessuna epopea rivoluzionaria nello scompigliato e perplesso racconto bufaliniano e pochissime tracce cronotopiche (assenza di referenzialità che rinvia alla volontà autoriale di astrazione metaforizzante), salvo che nelle parole del ‘Poeta’, sobillatore dei nobili contro il tiranno («La nobiltà, dico, non il popolo. Poiché l’ambizione e l’invidia dei pochi sanno essere esche più forti che non la miseria dei molti ad accendere le insurrezioni»), e sognante pittore di scarsi squarci paesaggistici d’immediata riconoscibilità: «Mi trovai così, dopo un giorno di viaggio alle falde del vulcano [...] in un abbaglio di fiamme pulvurulente, sostando di quando in quando al-

⁷ L. SCLASCIA, *Gli zii di Sicilia*, Torino, Einaudi 1958, p. 163.

⁸ G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, Milano, Bompiani 1988.

l'ombra d'uno altro carrubo [...]. La sciara, ai due lati della trazzera, pareva cruttata or ora da fauci di ferro».⁹ Deprivato di aura leggendaria anche il *Sorriso dell'ignoto marinaio* (che vide la luce per i tipi di Einaudi nel 1976, divenendo subito un "caso" letterario), in cui Consolo sbalza, attraverso la raffinata tecnica manzoniana del racconto detemporalizzato e la singolare cifra linguistica gallo-italica del paese di San Fratello, lo scenario sanguinario del 1860 descritto dal barone di Mandralisca al suo interlocutore Giovanni Interdonato, attivista e sovversivo antiborbonico prima, procuratore generale della Gran Corte di Messina poi. Conculcato, sempre, è il popolo, la cui anonima inconsapevole voce s'interroga spaurita: «- Non sapete nuova? Inneggiano un tizio nomato Garibaldi.

- Chi è 'sto cristiano?

- Brigante, nemico di Dio e Sua Maestà il re di Napoli Dioguardi. Sbarcò in Sicilia e venne il finimondo».¹⁰

I fatti svoltisi attorno al Risorgimento siciliano furono feroci (lo documentano la sollevazione contadina di Bronte a cui si riferisce Verga e la strage di Alcara Li Fusi ricostruita da Consolo), videro potenti protagonisti e innocenti vittime, segnarono però anche lo zampillare di un mito di lunga durata, resistente a ogni contestazione, quello del biondo e indomito Eroe in camicia rossa, l'angelo vendicatore di un popolo di oppressi che ne canta coralmemente in dialetto la temeraria *virtus* guerresca e la vibrante consonanza emotiva con le sofferenze della gente comune: «vinni Aribaldi lu libiraturi [...]. Fu pri chist'omu ccu la fataciumi, / ca la Sicilia fu libira arrieri»;¹¹ «Lu Capitanu sfodera la spata, / a Caribardi vuleva ammazzari; / ma Caribardi, ca paria 'nna fata, / lu corpu si lu sappi arriparrari».¹²

Identici lineamenti esibisce il personaggio-Garibaldi che si accampa in un poemetto drammatico in tre canti dedicato da Luigi Capuana «Alla sacra memoria di Daniele Manin», *Garibaldi*,¹³ stam-

⁹ Ivi, p. 98.

¹⁰ V. CONSOLO, *Sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi 1976, p. 145.

¹¹ Queste ottave sono state pubblicate da S. SALOMONE-MARINO, *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del V'go*, Palermo, Giliberti 1867.

¹² Versi registrati sempre da S. SALOMONE-MARINO, *Leggende popolari in poesia da lui raccolte e annotate*, Palermo, Pedone-Lauriel 1880.

¹³ La riedizione del *Garibaldi* fu in seguito posta in appendice a L. CAPUANA, *Semiritimi*, a. c. e con Introduzione di E. Ghidetti, Napoli, Guida 1972.

pato da Galatola a Catania nel 1861 e ispirato a *The Loves of the Angels* (1823) del Moore, diffusi in Italia nella traduzione curata nel '47 da Andrea Maffei.

L'autore di Mineo vi enucleava motivi diffusi in area popolare trasferendoli a un livello alto sia attraverso la mediazione di modelli letterari accreditati dalla tradizione colta (la mitologia montiana e il profetismo visionario settecentesco del Varano, in particolare), sia attraverso l'adozione di immagini tratte da autori di successo quali il Dall'Ongaro (il suo *Garibaldi in Sicilia* apparve nel 1860) e il Mercantini innoografo nel 1858 («il grido d'allarmi darà Garibaldi, / e s'arma - allo squillo che vien da Caprera - / dei Mille la schiera che l'Etna assaltò»), oltre che cantore di Pisacane e poeta di *Aspromonte*.

Spontaneo e ammirato era il sentimento garibaldino della gente nell'Isola attraversata dai *picciotti*; come eroe compare il comandante dei mille patrioti volontari in armi nelle biografie redatte da letterati famosi (Abba, Guerzoni, Bandi, Bizzoni) o da semiconosciuti storiografi che vergano emozionante apologie delle sue gesta, come i catanesi Giuseppe Guardo, estensore di una *Apologia di G. Garibaldi* (s.d., ma composta di certo tra il 1863 e il '65) e Pietro Niceforo Vitale, che nel 1865 affidò ai torchi dello Stabilimento Tipografico Caronda di Catania una *Vita di Giuseppe Garibaldi dettata da un Anonimo Catanese*, dedicata a Gioachino Paternò Castello dei Principi di Biscari, patrizio cospiratore antiborbonico e coadiutore dello sbarco dei Mille.

La mitografia garibaldina si perpetua alle falde del vulcano nelle enfatiche strofe del vate radicale Mario Rapisardi che in *Atlantide*, edito a Catania da Giannotta nel 1894, a ridosso dei Fasci siciliani, invoca: «Garibaldi, ove sei? Qui dove or ora / Lampeggiò la tua fronte e la tua spada» (vv. 202-203). Insieme con la fascinazione per il seducente liberatore, un intenso lavoro pedagogico patriottico in senso più ampio è ciò che qualifica l'azione delle scrittrici isolate, apprezzate dal Cattaneo e dal De Sanctis: le sorelle Cecilia e Concetta Stazzone, Concettina Ramondetta Fileti, Letteria Montoro, Rosina Muzio Salvo, Lauretta Li Greci, Giuseppina Turrisi-Colonna... Queste letterate lavorarono tutte nello schieramento antiborbonico; furono poetesse e romanzieri d'ispirazione civile, educatrici laiche e illuminate; furono dame colte, informate e poliglote. L'antenata è la palermitana Rosina Muzio sposata Salvo di Pietraganzili (1815-1866); altolocata per nascita, frequentatrice a Pa-

lermo del salotto dei dissidenti marchesi d'Albergo, mediamente acculturata sotto la guida di ecclesiastici, secondo il costume gentilizio, ma buona lettrice multilingue (di George Sand, Victor Hugo, Madame De Staël, Laurence Sterne), Rosina forgiò ideali progressisti nel circolo del classicista purista antimanzoniano e autonomista Francesco Paolo Perez, esercitando dapprima il proprio estro di rimatrice sulla rivista palermitana «La Ruota», aperta alle istanze rivoluzionarie pre-quarantottesche, poi maturando la predilezione per la narrativa finalizzata a scopi educativi, per favorire una più agevole ed estesa comunicazione del disegno insurrezionale tra le classi escluse dal circuito della lirica e invece più raggiungibili tramite la narrazione romanzesca. La sua parabola artistica si svolge tra importanti avvenimenti pubblici e privati: innanzitutto la partecipazione diretta ai moti del '48 con un'esperienza di associazionismo femminile dedito all'ammaestramento popolare, La Legione delle Pie Sorelle, quindi la delusione per il fallimento della rivolta a lungo attesa e la conseguente sterzata moderatrice in politica, l'aiuto clandestino ai cospiratori durante gli anni Cinquanta, la conversione all'impegno didascalico, secondo quanto richiesto dal nuovo ruolo confezionato per la donna nella fase finale del Risorgimento dall'*élite* alla guida del processo storico. Fondamentale in questo itinerario furono certamente sia la lezione della Percoto, sia il contatto con la redazione de «La donna» di Genova a cui collaboravano le educatrici Caterina Franceschi Ferrucci e Giulia Molino Colombini.¹⁴ La baronessa, che già nei primi romanzi aveva messo al centro delle vicende l'iniziazione sentimentale delle giovani, iniziò a comporre liriche (*Poesie*, Palermo, Clamis e Roberti 1845), novelle in versi sull'esempio del Grossi (*Roberto, Matilde e Bice*, ivi, 1849 e 1857) e a inviare a riviste racconti esplicitamente orientati alla creazione di una coscienza civile femminile. Il suo *Adelina*,¹⁵ condotto sugli schemi del romanzo epi-

¹⁴ Sulle didascalie scrittrici siciliane nutrite di idealità risorgimentali, cfr. R. VERDIRAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Libreriauniversitaria 2009.

¹⁵ *Adelina* (Firenze, Società Tipografica sulle Logge del Grano 1846) è il primo di sette titoli, tra cui il penultimo romanzo *Antonio e Brigida*, ambientato tra le misere operose plebi palermitane. Apparso nel 1859 su «La Favilla», in dieci puntate, ripubblicato nel 1861 sul «Musco di Famiglia» (in seguito in volume), il testo nacque in funzione della rivista e rispettò i canoni richiesti a tal

stolare ortisiano e della cronaca diaristica, propone perciò il solito tema dell'amore infelice, quello della fanciulla Adelina e di Carlo, affascinante esule polacco (la trasparente allusione all'asservimento dell'Italia allo straniero spiega il divieto alla stampa da parte della censura locale e la necessità di editare in Toscana), ma aggiornandolo tramite l'innesto di motivi desunti dall'attualità politica.

Dopo di lei, le neofite siciliane perseverano nel tematizzare moduli e contenuti esperiti nei romanzi peninsulari: non trattano perciò solo di passione e affetti ma anche di politica e società, della condizione storica delle donne e della improcrastinabile denuncia della prevaricazione maschile. Le storie private si innestano in tal modo nel tronco generoso della temperata predicazione emancipazionista, e l'esame della loro opera, svincolata oggi dalle catene di una categorizzazione ontologica della scrittura femminile, fornisce giovevoli mattoni all'edificio della cultura nazionale scaturita dalle lotte risorgimentali.

Vicino a lei un'altra palermitana, Giuseppina Turrisi-Colonna (1822-1848), allieva di Giuseppe Borghi e addestrata sulle pagine di Michele Amari, storico dei Vespri siciliani. Moglie del principe di Galati Giuseppe Spuches, colpita dalle sofferenze del popolo palermitano decimato da un'epidemia di colera, pervasa dal fervore patriottico Giuseppina innalza *Inni* e stende un'ode *Alle donne siciliane*, per svegliare le «sicane menti» («per voi torni l'ardire e la speranza»), spingendole a trasfondere nei figli l'amor di patria e a iniziarli ai doveri di futuri cittadini. La Ramondetti Fileti, anch'ella palermitana (1829-1900), salì addirittura sulle barricate: il 16 marzo del '49 fuggì di casa per partecipare alla resistenza antiliborbonica; autrice di numerosi versi, scrisse nel 1860 un inno a Garibaldi, dove compaiono tutti i segni dell'incantamento per le ardimentose imprese dell'Eroe,

fine: brevità delle diverse sezioni che lo compongono, *plot* senza inciampi, linguaggio piano e scorrevole, argomento adeguato ai *desiderata* dell'Italia borghese, solidaristica e patriottica. Un posto non secondario meritano i *Racconti*. Con alcuni scritti morali preceduti da un discorso sulla vita dell'autrice (Palermo, Tip. del «Giornale di Sicilia» 1869), di ambientazione domestica, adeguati al nuovo pubblico e attenti alla diversa destinazione sociale della letteratura, non più preferibilmente mirata a comunicare l'amor di patria bensì volta a educare i cittadini del nascente stato nazionale (e perciò meno enfasi e più allegorie di richiamo etico).

Garibaldi», del tutto speculari all'antico archetipo cavalleresco: «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'anno seguente la poetessa compose delle ottave di analogo argomento e identica ispirazione, musicate da Pietro Platania, dove il ritratto del generale nel distico incipitario corrisponde *in toto* all'oleografia coeva: «Ha bionda la chioma, purpurea la vosta,/ Brandisce la spada, l'Italia si desta./ Accorre, previene del Duce l'invito/ De' giovani ardenti lo stuolo infinito;/ Accorre chi sente di patria l'affetto,/ Chi spirito di vita racchiude nel petto./ Vittoria invocando, levò lo stendardo/ L'invitto Nizzardo che impera ne' cor» (Palermo, 27 maggio 1861). Incitata a proseguire nell'esperienza letteraria da Tommaso Grossi, traduttrice di racconti di Poe, culturalmente omologa alla maggior parte delle letterate siciliane, tutt'altro che sprovvedute, ignoranti o stolidamente retrive, Concettina partecipò personalmente al clima patriottico, tessendo coi suoi fili quella che Luigi Natoli ebbe a definire la “faticosa tela del risorgimento”.

Le progenitrici profemministe dell'isola appaiono dunque intermedie, ausiliarie e coadiuvanti nelle lotte indipendentistiche di cui propiziano il mito, rinsaldato dall'interlocuzione con le giovani generazioni; accomunate dall'inflammata partecipazione all'ideale unitario e visibili nell'*agorà* della letteratura compromessa con la politica, esse concretizzano lo sforzo di rimuovere anacronismi da *ancien régime* e nostalgie di restaurazione, aderiscono a un complessivo progetto di incivilimento e, anche se impigliate in lacci tardoromantici e populistici, riversano sulla pagina entusiasmo e idee.

Ora ribadendo le coordinate poetiche e mistiche della vittoriosa odissea garibaldina, ora mettendo in evidenza i lati oscuri della peripezia unitaria, resta comunque indubbio che siano stati gli scrittori – uomini e donne – di Sicilia a fornire i tasselli più intensamente ricchi di pathos di questa *tranche* della storia d'Italia, di cui ancora oggi, pur tra dissesti e negazioni, permangono orme e suggestioni condensate nella poesia di quei veri reperti antropologici che sono gli ultimi *canti*: «Mentre i caribardini spingevano i Boiboni/ verso poita i Tiemmini/ i palemmmitani misero a tirare ri baicuni/ tuttu chiddu ch'avianu:/ bucali, siegge, tavulini, rinali/ e ri dicevano paruali a sti

vili Boiboni/ ittamu l'a mari a sti usuipaturi! – recita in *Calatafimi* Gaetano Lomonaco “Celano”, cantastorie che si esibisce tuttora nelle piazze del capoluogo isolano – E mentre ch'an Paliemmu eranu trasiennu/ i palemmmitani gridavano: libera la Sicilia!/ Viva Paliemmu e Santa Rosalia!». ¹⁶

Una trama di sangue, la saga di un popolo conculcato e infine ribelle all'ombra delle insegne garibaldine; una storia che, conclude l'aedo dialettale a noi contemporaneo, come tutte le favole e le leggende ruotanti attorno a un dramma collettivo e a un'icona sacralizzata, può protrarsi dilatandosi all'infinito: «Signori miei docu 'a lassamu, e si voli Dio n'ata vota v'a cuntamu».

¹⁶ Trascriviamo questi versi dall'articolo di P. RUMIZ, *La bacchetta del cantastorie*, in «La Repubblica», 19 agosto 2010.

IL RITORNO DI CHEVALLEY
(E I VESPRI DI SCIASCIA)

Chi l'avrebbe mai detto che il povero Chevalley, il garbato e stranito emissario del neonato Regno d'Italia spedito nell'irredimibile isola dei Gattopardi, travolto dalla piena oratoria e dal capzioso fatalismo del principe Fabrizio Salina, in quell'isola ci sarebbe tornato, malgrado tutto?

A farcelo tornare, sotto mentite spoglie, è stato Leonardo Sciascia, che per il "principone" e per il suo altrettanto blasonato autore non nutriva soverchie simpatie, memore delle diffidenze del suo iniziale maestro Elio Vittorini per quel romanzo sontuosamente disincantato, ma soprattutto crede della polemica antinobiliare di Federico De Roberto: quel De Roberto che l'autore del *Gattopardo* assimilava sdegnosamente ai servi, per quel suo risentito spiare la razza padrona dal buco della serratura.

Perciò mi piace pensare che Sciascia condividesse la pacata ragionevolezza e il vigile buon senso di Chevalley, e il suo scandalo per le condizioni dell'isola e per gli alibi del principe; e che li abbia addirittura reincarnati in un altro zelante funzionario piemontese, di spiriti moderati ma "di tenace concetto", pronto perciò ad affrontare quelle paralizzanti contraddizioni e a pronunziare anche lui, come aveva fatto il capitano Bellodi del *Giorno della civetta*, il suo "Mi ci romperò la testa".

Basterebbero questi campioni d'un Nord illuministico e liberale, servitori poco fantasiosi ma assai scrupolosi della Ragione e del diritto, a liquidare la retorica sicilianista che intona ancor oggi il lacrimevole cordoglio per l'isola oppressa e saccheggata da un'Italia speculatrice e stragista; ma prima d'avventurarci e piuttosto che disperderci in queste dispute querimoniose, urge piuttosto rivelare chi fosse quel probo funzionario piemontese, calato in Sicilia a far le vendette, senza saperlo e solo a un biennio di distanza, del tramortito Chevalley.

Correva l'anno di grazia 1862 e l'avvocato Guido Giacosa (sì, proprio il padre dello scrittore frequentato e amato da Verga, Ca-

puana e De Roberto) veniva trasferito a Palermo in qualità di Sostituto Procuratore del Re presso quella Corte d'Appello; e senz'aver neanche il tempo di guardarsi attorno si trovava tra le mani «un fatto criminale di orrida novità»: quello de *I pagnalatorì*, titolo – e argomento – del romanzo-inchiesta pubblicato da Sciascia nel 1976.

Il caso, si sa, era quello del misterioso e simultaneo ferimento, la sera del due ottobre, di tredici innocui cittadini in tredici diversi luoghi della città di Palermo. Una macabra messinscena filo-borbonica, mirata a destabilizzare il nuovo ordine unitario, e facile da decifrare risalendo come sollecitamente fu fatto ai congiurati, non fosse che tra le maglie delle rivelazioni utili all'indagine restò impigliato il nome d'un esponente preclaro dell'aristocrazia locale, il principe di Sant'Elia, per giunta senatore del nuovo Regno e fregiato di benemerienze garibaldine conquistate, se non col sangue, con cospicue elargizioni di denaro.

Un personaggio, dunque, della schiatta dei *Vicere* derobertiani, degno confratello del duca d'Oragua di quel romanzo; ma più rocambolesco il suo trasformismo e per giunta a ritroso, con quel doppio salto mortale dai Borbone ai Savoia e ritorno. Ma non così accorto da evitare i sospetti e l'indagine del novello magistrato subalpino, affetto da uno zelo che il governo di oggi – ma anche quello d'allora – avrebbe demonizzato come accanimento giudiziario e illiberale persecuzione. Insomma, come Sciascia scriveva altrove parafrasando Brecht: «Ci sono dei giudici, a Palermo».

Costumato esponente della nomenclatura sabauda, quel Giacosa; debitamente moderato e perciò tutt'altro che incline a furori giustizialisti e fantasie giacobine: di Garibaldi, quando lo vede, nota «lo squallore fisico» («non alto di statura, rosso più che biondo, l'andatura da gaglioffo, la voce stridula, una pronuncia che marca la r al punto che “a Roma” diventa “arroma”»).¹ Da un altro morbo, semmai, affetto; da un morbo di cui pati pure Sciascia (e con lui tanti suoi personaggi, e fra questi il più affine a Giacosa: il «piccolo giudice» di *Porte aperte*); e a dirne il nome è lo stesso magistrato in una relazione al suo ministro: «in fondo in fondo della coscienza rimaneva pur sempre, per così dire, un punto nero, un non so che di inesplicabile, un dubbio, una interrogazione irrisolta».

¹ L. SCIASCIA, *I pagnalatorì*, Torino, Einaudi 1976, p. 4.

Ecco: il “punto nero” del dubbio. Ovvero la chiave di volta dell'etica e della gnoseologia sciasciane, debitrice del rovello pirandelliano ma più e meglio del pregiudizio critico di De Roberto e Brancati, della loro lettura della storia patria – e tanto più dei momenti di apparente mutamento: l'Unità d'Italia, la liberazione antifascista – come perpetuazione del dominio di élites spregiudicatamente trasformiste. È Giacosa a scriverlo, non Sciascia: «la storia di Napoli e Sicilia [...] non fu che una sequela continua di cospirazioni baronali per scacciare il nuovo signore e rimettere l'antico, e ripigliar da capo a congiurare contro l'antico per rimettere il nuovo». A quel teorema, di sorprendente chiaroveggenza se lucidamente enunciato da un continentale e non astiosamente lamentato da un isolano, Sciascia aggiunge tutt'al più un corollario di evidente derivazione brancatiana: «Era il momento, per i siciliani che avessero fiuto, di preparare i loro titoli di fedeltà a Francesco II: ma cautamente, ma accortamente; e insomma facendo quel doppio gioco che abbiamo visto andar bene, tra fascismo e antifascismo, giusto ottant'anni dopo».

Sempre nei *Pagnalatorì*, lo scrittore parlerà – alludendo non solo alla Sicilia e non solo al passato – d'una incalzante «sicilianizzazione», e cioè di una decomposizione delle idee, degli schieramenti e dei ceti «secondo l'antico e stabile modello siciliano». Perciò può accadere che un principe-congiurato borbonico possa festosamente riconoscere nell'infiltrato della polizia sabauda un vecchio commilitone garibaldino (e Sciascia commenta: «È questo incontro tra due garibaldini in arcivescovado, con nove preti intorno, dentro un complotto per la restaurazione borbonica, sarebbe da far celebrare a Mino Maccari in un quadro: da appendere al palermitano Museo del Risorgimento»); oppure che il «partito esagerato» della sinistra estrema complottasse con modalità e alleanze analoghe a quelle della reazione sanfedista, e perciò avvalorasse la teoria degli “opposti estremismi” già allora cara al potere, facilitandone i depistaggi così come nel successivo (e conclusivo) *Il cavaliere e la morte*, e tutto avvolgendo in un garbuglio di omertose corresponsabilità come nel precedente (e cruciale) *Il contesto*.

È può accadere che Sciascia s'imbatta – e ne renderà conto altrove, in un delizioso e ignorato elzeviro apparso il 23 maggio 1982 sulla barese “Gazzetta del Mezzogiorno” – nello sconcertante epittaffio inciso sulla lapide di don Liborio Romano, che fu al tempo

stesso l'ultimo ministro dell'Interno del deposedo Francesco II di Borbone e il primo del liberatore Garibaldi. Così recita quell'iscrizione, fedelmente trascritta dall'attonito – e divertito – scrittore:

Da XXIV anni
o Liborio Romano
la storia
pende irresoluta
sul tuo nome.
Ministro postremo
del cadente Borbone di Napoli
additavi l'esilio al tuo re
e aprivi la reggia al dittatore inerme.
Custode delle autonomie regionali
e banditore d'una Italia federata
accettavi l'unità
senza protesta senza condizioni
e dal vecchio al nuovo principato
passavi
come se due anime ti possedessero
e due leggi morali.
Ma le troncate insidie di corte
la servata incolumità pubblica
e il diritto nazionale
testimoniano
che i peccati tuoi
furono i destini della patria.

Una «sintesi perfetta», annota Sciascia in quell'articolo; una legge, quella delle “due anime”, che da “peccato” si trasfigura in “destino” inculcando d'allora in avanti, negli stessi corpi e nelle stesse anime, rimpianti pre-unitari e fervori unitari, fede monarchica e fede repubblicana, socialismo e colonialismo, fascismo e antifascismo, comunismo e atlantismo, europeismo e localismi regionalistici, rivendicazioni antigovernative e responsabilità di governo, e così via (e aggiunga chi vuole) fino a questa ingloriosa alba del nuovo secolo, provvidamente allo scrittore risparmiata. Ma lasciamo la parola a Sciascia:

“All'invittissimo general Garibaldi”, che da Salerno stava per raggiungere Napoli, don Liborio telegrafò che la città con impazienza lo attendeva per salutarlo redentore d'Italia. Sicché, postremo ministro di

Francesco, restò al suo posto come primo del redentore: poiché nessuno meglio di lui – e siamo ancora all'oggi – sapeva tenere a bada la camorra. E questo particolare può indurci alla considerazione che di anime ne aveva forse tre. E che cosa possono, di fronte a tanta dovizia di anime, quei poveri italiani che ne hanno una sola.

Vittima di questo tentacolare “contesto” isolano e di questo acrobatico, incessante trasformismo non può che essere il sabauda Giacosa, che come il capitano Bellodi lascerà sconfitto l'isola e come il vicerè Caracciolo, lasciandola sconfitta, si sarà chiesto: «Come si può essere siciliani?»; e chissà quante volte se lo chiedeva il pur siciliano Sciascia, che così intollererà le sue pagine su quel vicerè illuminato... Ma qui, a suggello della sua inchiesta su *I pugnalatori*, del giudice vinto e dimissionario scriveva: «Credeva di dovere la sua sconfitta, la sconfitta della legge, la sconfitta della giustizia, alla Sicilia», e alle (e qui citava le parole dello stesso Giacosa) «abitudini, le tradizioni, l'indole, lo spirito di questo disgraziato paese, assai più ammalato di quanto si presuma»; ma concludeva: «La doveva invece all'Italia».

L'Italia, appunto. E da questo nodo occorre prender le mosse per seguire, nell'opera e nella riflessione sciasciane, due percorsi: uno sull'identità nazionale e su quell'unificazione politica tanto revocata in dubbio dagli scrittori siciliani, l'altro sulla natura e il segno delle sollevazioni, popolari e spontanee ovvero eterodirette da cricche di congiurati o da occulti potentati, che hanno cruentato la storia di Sicilia tentando di forzarla in una direzione o nell'opposta, o confusamente in più d'una o ciecamente in nessuna.

E allora converrà partire dalla più celebrata, dalla più sfruttata di queste rivolte: il Vespro del 1282. E magari per accorgersi che quei due percorsi – quello sull'identità nazionale e quello sull'antagonismo isolano – inscindibilmente si sovrappongono. Lo stesso Garibaldi, sbarcato nel '60 in Sicilia e sprovvisto di apparati mitologici e trovarobati retorici che parlassero con coinvolgente immediatezza a popolazioni a lui e ai suoi Mille irrimediabilmente estranee, se ne trovava uno – quello appunto dei Vespri siciliani – già bello e confezionato dai poeti e musicisti romantici: il Guerrazzi della *Battaglia di Benevento*, il Niccolini del *Giovanni da Procida*, l'Alcardi del *Monte Circeo* e più di tutti il Verdi dei *Vespri siciliani*, acclamati a Parigi nel 1855 e solo successivamente tradotti e importati in Italia, e restituiti solo in quel fatidico 1860 alla loro intitolazione originaria.

Una geniale iniezione, quella praticata da Verdi, di enfasi patri-

ottica («Siciliani! ov'è il prisco valor? / Su,orgete a vittoria, al-Ponor!») nel rigoglioso sentimentalismo coltivato dal pubblico dell'epoca. Il repertorio di gesta e d'eroi cui attingeva quell'enfasi era quello ghibellino e perciò, accanto all'epopea della casa sveva, poteva ben figurarvi la sommossa antifrancese del 1282, tanto più attribuendone il merito al ghibellino Giovanni da Procida. E tanto più se quel mito l'aveva consacrato, a un solo secolo di distanza dalla rivolta, il «ghibellin fuggiasco»: proprio Dante, quello dell'ottavo canto del *Paradiso* e della «mala signoria» che aveva «mosso Palermo a gridar: «Mora, mora!»».

Altrettanto efficace, se non presso le riottose plebi isolate almeno nelle medesime fasce dell'*audience* verdiana, la confezione messa insieme alla buona da Garibaldi stesso rilanciando per i siciliani, «popolo delle grandi iniziative», il mito del Vespro, cucito addosso al 12 gennaio del 1848 e al 9 aprile del '60 alla Gancia. Ne fa fede la più entusiasta biografia dell'Eroe, Jessie White Mario, nel suo *Garibaldi e i suoi tempi* pubblicato da Treves nel 1882: «Non si è resa ancora giustizia alla Sicilia per la parte da essa presa nella redenzione dell'Italia... La vera storia confermerà il titolo dato loro da Garibaldi di popolo delle grandi iniziative ricordando i Vespri...».

Da qui a stabilire una *vulgata*, buona per celebrazioni patriottiche e compilazioni scolastiche, il passo è breve; e forse non è un caso se a questa mitografia ghibellina e garibaldina, perdente nei fatti, sia stato concesso di sopravvivere – e anzi di fornire una retorica ufficiale – nell'Italia liberale e poi crispina, giolittiana, fascista, democristiana... Cade in taglio una citazione, che farebbe rabbrivire gli storici (e sarebbe un bene!): «Lo storico lavora per il suo tempo, non per lasciare illibate compilazioni a comodo dei posteri. Così se alla polemica storico-politica dell'ottocento italiano occorrevo miti pittoreschi di rivoluzioni nostrane tipo riscossa nazionale eccetera non fu affatto errore lanciare il mito del Vespro». Ma la conclusione è perentoria: «Ma il Vespro non fu rivoluzione [...]. Non col Vespro la Sicilia partecipò a una rivoluzione».

A scrivere così è il siciliano Elio Vittorini, nella fiorentina «Letteratura»: il pugnace articolo, intitolato *Di Vandea in Vandea, il Vespro siciliano*, è dell'ottobre 1937. Con i suoi categorici aut-aut e la sua propensione all'iperbole, il meno che trentenne scrittore già proponeva in quelle pagine una sua provocatoria filosofia della storia, reagendo a quella che gli pareva «una specie di fede dottrinarina nella

necessità»: «Di là dalla nostra coscienza di uomini e da quanto vive, muore e puzza nella nostra coscienza, la storia sembra aver preso impegno di giustificare come necessaria e logica sulla linea di un fatale progresso, ogni cosa accaduta». Tutt'altro che fatale, invece, quel progresso, insidiato com'è da una «forza di gravità, di inerzia delle cose e di noi in quanto povere cose». Ecco perché rivoluzione e reazione, «coscienza e forza d'inerzia» s'intrecciano e sovrappongono; e «una rivoluzione che pareva spedita e sicura» può «contaminarsi a un tratto di tutto un ancora potente vecchiume d'inerzia».

Così per il Vespro: quel «popolo amorfo» e «inarticolato», animato solo da una «superficiale disposizione festiva ad accettare la festa della novità nel miraggio di quanto si favoleggiava dei Municipi lombardi e toscani», non disponeva d'una coscienza ma solo di odio e di rabbia, di gelosa inferiorità (e a chi legge viene in mente Nietzsche, il *ressentiment* degli «schiavi»): era «il popolo “popolo”, il depositario subconscio (per cui ogni reazione ama chiamarsi “popolare”) di tutti gli sporchi cadaveri delle inferiorità tradizionali».

E gli storici del Sette-Ottocento, ovvero gli artefici di quel mito? Essi «non videro che la laicità dell'Impero era talmente retrograda e priva di avvenire che [...] mai avrebbe potuto diventare la laicità statale di dopo la Riforma o del secolo XIX. [...] Da qui i luoghi comuni di simpatia per gli eroi svevi, la fierezza ghibellina, la generosità siciliana eccetera...». Ecco smontato il mausoleo neo-gotico innalzato per glorificare Garibaldi ma giustificare Crispi o Mussolini. Già, perché Vittorini scrive a ridosso della guerra di Spagna che a lui e ai suoi coetanei ha svelato quanto reazionario, legittimista, clericale e normalizzatore fosse il populismo fascista; e aggiunge in nota: «Solo da reazionari si può elogiare (e anche amare) il popolo “quale è”, ossia “fedele a quale sempre fu”. Questo nel desiderio che resti “quale è”. La retorica strapaesana è una retorica reazionaria».

A distanza di quasi mezzo secolo anche Leonardo Sciascia affronta, altrettanto drasticamente, il mito del Vespro. Ma prima di parlarne occorre abbozzare una sommaria cronologia. Nel saggio del 1960 su *Verga e il Risorgimento*, poi in *Pirandello e la Sicilia*, lo scrittore restituiva il conservatore Verga al Risorgimento cassandone il sovversivo Rapisardi («Mettere Lucifero al posto di Dio non faceva poi effettuale rivoluzione [...]; e il Lucifero di Rapisardi non produceva più storia di quanta ne producesse il Dio di Pio IX»); e in aggiunta al vate etneo che l'incarnava si sbarazzava pure del «mito

garibaldino inteso come eversione e palingenesi, come profanazione di valori “religiosi” che però, nell’atto stesso della profanazione, si ricostituivano in forme apparentemente nuove di “religione”.

Un’operazione – questa di rivalutare la valenza “oggettivamente” progressiva d’un Verga, perciò, rivoluzionario *malgré lui* – che si muoveva sulla scia delle rivalutazioni del reazionario Balzac, in forza del suo presunto rigore documentario, ad opera d’un Engels e d’un Lukacs. Ma poco più tardi, nel saggio *Verga e la libertà* del 1963, poi confluito ne *La corda pazzza*, uno Sciascia ancora tributario della storiografia civile e letteraria marxista rimprovererà proprio a Verga di avere mistificato nella novella delle *Rusticane* i fatti di Bronte, sostituendo al pazzo fucilato da Bixio la figura d’un nano, nell’immaginario popolare meno «investito di sacertà» e più di prava malizia, e rimuovendo dalla scena l’avvocato Lombardo, patrocinatore di quella rivolta subito sfuggita al suo controllo illuminato, e – quel che più conta – “doppio” inquietante e coscienza critica dello scrittore, come lui “galantuomo” ma di ben diverso sentire.

Ma intanto, nel 1962, era già pronta la sceneggiatura del film *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*, di Florestano Vancini, alla quale Sciascia aveva collaborato con lo stesso Vancini, Fabio Carpi e Nicola Badalucco. Girato solo nel ’70, dopo aver aggirato fin troppi ostacoli, e uscito nelle sale nel ’72, quel film è uno dei prototipi della “controinformazione” in voga intorno al ’68, e oltre a pretendere di sconsecrare le icone risorgimentali mettendo in scena un’avventata e sommaria repressione di matrice garibaldina, fornì alla sinistra estrema argomenti e figure (il Gasparazzo di “Lotta continua”) per una controstoria d’immediata traducibilità in lotta politica.

Sciascia con tutto questo non aveva a che fare. Lui faceva ancora i conti con Verga, e con i fantasmi (una modernità brutale e un malinteso progresso) che ossessionarono lo scrittore verista; e secondava la propria vocazione illuministica a sconfessare le mitografie ufficiali al pari di “imposture”, e la revisione critica mirante al laico accertamento d’un “risorgimento senza eroi” alla Gobetti. L’aveva fatto pubblicando nel 1958, ne *Gli zii di Sicilia* usciti nei “Gettoni” di Vittorini, il lungo racconto intitolato *Il quarantotto*, con quell’ingenuo Garibaldi a braccetto col possidente borbonico che a malincuore lo blandisce, e così ostinato a non vedere «la viltà, la paura e l’odio che si mascherano di festa e agitano bandiere a salutarci»; ma

li vede Nievo, che glielo dice invano, e con lui verosimilmente ne patisce il colonnello Carini, campione dei «siciliani che non si agitano» ma «si rodono dentro e soffrono», covando sotto l’abito della malinconia «la silenziosa fragile speranza dei siciliani migliori».

Un autoritratto d’autore, quest’ultimo del colonnello garibaldino. Replicato, quasi trent’anni dopo, nel colonnello Bosco di *Garibaldi e il padre Buttà*, uno scritto nato come prefazione alla ristampa d’un romanzaccio ottocentesco dell’erudito e codino don Giuseppe Buttà, e poi confluito nell’86 nell’edizione francese delle *Cronachette*. Ma in queste pagine dell’ultimo Sciascia non è più un garibaldino a indossare quell’abito austero, ma addirittura un ufficiale borbonico, per l’appunto l’irriducibile Bosco, parente prossimo del padre del derobertiano Federico Ranaldi dell’*Imperio* e del padre dello stesso De Roberto, che pagarono entrambi duramente la loro coerenza, la fedeltà alle loro armi e insegne, l’indisponibilità al compromesso trasformistico con il “nuovo che avanza”.

Gli è che ormai Sciascia contemplava altri orizzonti che non quelli delimitati dagli schieramenti politici, e altre considerazioni – e più remote dagli imperativi e dagli slogan del momento – andava formulando; e così come aveva diffidato dell’oleografia risorgimentale, ora revocava in dubbio la contrapposta retorica d’un Risorgimento incompiuto o tradito messa in auge dalla sinistra vecchia e “nuova”: se mai l’aveva avuta cara, quella retorica, lui che aveva abbandonato il magistero d’un Vittorini sempre pronto a sposare nuove illusioni di progresso, a favore della cauta vigilanza critica d’un Brancati.

Eppure su questa strada incontrava di nuovo il vecchio maestro, proprio il Vittorini del saggio sul Vespro del ’37; e come lui a quelle sommosse popolari e al populismo di qualunque segno, alle cruenti *jacqueries* come quella indebitamente glorificata di Bronte e tanto più a quei Vespri antifrancesi, guardava come ad altrettante Vandec. È quel che accade nel saggio *Il mito del Vespro*, accolto nel 1983 in *Cronachette*. E già nell’81, nella *Conversazione in una stanza chiusa* che aveva intrattenuto con Davide Lajolo, e proprio mentre confessava ormai la sua insofferenza per l’autore di *Conversazione in Sicilia*, Sciascia aveva inaspettatamente affermato: «La cosa più appassionata e appassionante che Vittorini abbia dato alla Sicilia, io credo siano le poche pagine di quel saggio che si intitola *Di Vandea in Vandea*».

Ma torniamo al saggio sciasciano dell’83. La scena d’apertura è

un vero *coup de théâtre*, grazie a uno di quei vertiginosi cortocircuiti tra morte carte d'archivio e invenzioni d'immediato impatto figurativo cui lo Sciascia saggista è avvezzo: Michele Amari legge la sua dotta e apparentemente avalutativa relazione per il sesto centenario del Vespro (siamo nel 1882) al Circolo Filologico di Palermo, nel cuore d'una città eccitata da insani ardori patriottici, fomentati dalle celebrazioni in corso, e perciò ribollente di «tutto il misogallismo che si era scatenato e di cui a Palermo fremevano Ricciotti Garibaldi e altri esponenti del più puro e del più impuro garibaldinismo».

Nel caos, la quiete di un'aula in cui l'illustre storico pacatamente affronta un tema remoto da quei clamori: *Su la origine della denominazione di Vespro siciliano*. Ma stando al riparo da quelle scalmane offerto dalla filologia, è «del perché e del quando, dando all'avvenimento quel nome, i posteri ne avevan fatto un mito» che – secondo Sciascia – effettivamente disserta. E intanto: improvvisa sommossa o, come quel nome-segnale suggerirebbe, preordinata congiura? Amari sembra rinunciare («a malincuore», dice Sciascia) alla congiura e all'eroe-demurgo niccoliniano e verdiano Giuliano da Procida, ma per abbracciare un altro mito: quello «dei popoli soggetti», dantescamente ribelli alla «mala signoria».

Sciascia sa bene «che la storia sempre e continuamente è stata fatta e rifatta e che il passato offre sempre dei materiali da incorporare nel presente»: e perciò può pure capire quel Vespro «incorporato» nei fatti del 1860, giacché «i miti della storia servono più della storia stessa – ammesso possa darsi una storia pura, oggettiva, scientifica». Ma con Vittorini, che cita e approva, giudica anche lui retriva e pernicioso quella rivolta, e a quella valutazione aggiunge di suo il risentimento dell'intellettuale inguaribilmente francofilo, che nelle pagine di Montaigne e Pascal, Voltaire e Diderot, Stendhal e Courier, Gide e Bernanos ha sillabato la grammatica del sentire, ricavandone un salutare antidoto a quanto di spagnolesco e controriformistico recano seco il retaggio luttuoso e il peso d'inerzia della «sicilitudine».

Certo, «aveva la Spagna nel cuore»: ma della Spagna amava (e va detto a chi contrappone quella matrice alla proclamata francofilia dello scrittore) tutto ciò che a quel marchio e a quel peso si opponeva, insomma gli antagonisti; e tutt'al più confessava con un pizzico di compiacimento di patire il *vivir desvirtuándose* dei suoi spaesati antieroi e dei suoi accorati poeti. Della Francia invece amava tutto, fin dai primordi della propria *éducation sentimentale*; e perciò come

consentire a quel Vespro antiangioino? Infatti, parafrasando ma in realtà correggendo quel Vittorini che piuttosto che la Francia tutt'al più sognava l'isola di Robinson (e perciò sognerà l'America), inappellabilmente condanna «il Vespro come reazione, il Vespro che chiude la porta alla Francia, per aprirla alla Spagna, all'Inquisizione, alla superstizione, al sanfedismo, a tutto ciò che è remora, morte e putredine nella storia europea».

Tuttavia anche da quei «padri» transalpini sapeva ch'era necessario congedarsi; e l'aveva fatto con il *Candido*, quando a don Antonio che rende omaggio, anzi tributa poco laiche preghiere, alla statua di Voltaire («Pareva si fosse messo a pregare. – Questo è il nostro padre – gridò poi – questo è il nostro vero padre») così replica il protagonista: «Non ricominciamo coi padri – disse. Si sentiva figlio della fortuna; e felice». Ai padri e pure ai più amati bisogna rinunciare, affinché non diventino miti strumentali e ostacoli a una coscienza laica, cui legittimamente ripugnano icone e santini, mitografie e beatificazioni. Ai padri della coscienza europea come Voltaire e forse, o tanto più, ai padri della patria come Garibaldi e ai repertori simbolici, alle reinvenzioni della storia, connessi a quel culto. Eppure...

Eppure Sciascia conclude il suo saggio sul Vespro con un ulteriore *coup de théâtre*:

Ma quelli che fecero il Vespro, che si mossero a gridar «Mora, mora!» contro lo straniero, contro l'oppressore, in nome della loro fame e della loro passione, non seppero se servivano la rivoluzione o la controrivoluzione, né se le generazioni a venire avrebbero avuto sotto la Spagna un destino tanto più opaco e triste di quello che avrebbero potuto avere sotto la Francia. Fecero, con una rapidità e una violenza mai più vista, un grande tentativo di mutare la loro sorte, di restituirsì alla dignità. E questo seppero cogliere, «inventando il vero», uno storico e un musicista, Michele Amari e Giuseppe Verdi.

Il che equivale a reintrodurre il mito, se non in una coscienza laica dal mito stesso affrancata, nella macchina inevitabilmente impura della storia e nell'immaginario, filologicamente poco curato, d'un popolo ancora irredento; nonché nel corredo d'una nazione dall'identità ancora precaria, e ora per giunta torbidamente minacciata, come la nostra. Fu così (e Vittorini lo sapeva bene) che il mito americano della frontiera poteva mondarsi del sangue degli eccidi

che l'avevano lordato e diventare emblema di sconfinata libertà per le coscienze europee infiacchite dai totalitarismi; fu così che un mito illiberale come quello del comunismo (e lo sapeva bene Sciascia) poteva diventare vettore di conquiste sociali e civili nell'Italia post-bellica; è così che il mito di Garibaldi e il sogno unitario d'ispirazione democratica, peraltro immuni da siffatti peccati, e perfino le mitologie risorgimentali coi loro Vespri e le loro cabalette, possono e devono sopravvivere come una riserva di memoria, una certificazione d'identità, una promessa di futuro.

MARINO BIONDI

GARIBALDI L'EROE
EPICA GARIBALDINA IN SICILIA*

Ieri abbiamo combattuto e vinto...

(Giuseppe Garibaldi, incipit di lettere ad Agostino Bertani e Rosolino Pilo, maggio 1860, dopo Calatafimi)

Eroi veri i nostri – di Garibaldi non vi parla – primo ai pericoli, non curante, disdegnoso, pienamente convinto che non può morire [...]

(Pietro Ripari, lettera sugli eroi, «L'unità italiana», 27 giugno 1860)

In un anniversario, come ammoniva Walter Maturi, la deriva della retorica è sempre in agguato. Siamo pertanto avvertiti. Soprattutto nell'accostarsi alla massima come tradizione e ancora, nonostante attuali avversità e una gran voglia di scrivergli contro, come persistente fulgore, icona della mitografia patriottica e risorgimentale, Garibaldi e il garibaldinismo, nelle innumerevoli e replicate pose dell'epos.¹ Anche le pubblicazioni uscite in questo periodo con l'intento di raccontarci un Garibaldi fuori dal mito, quando non spoezzato del tutto, hanno dovuto ammettere alcune sue qualità, fra le quali e non di poco conto «la capacità di rialzarsi dinanzi alle più crudeli sconfitte e la tendenza a non sfruttare le sue imprese per arricchirsi». ² È vero altresì che la sua figura ci accompagna fin dall'infanzia e da almeno sette generazioni, ovunque dai libri di storia alle strade, ai monumenti. È comprensibile perciò che il santino laico

* Una parte di questo saggio è apparso nel mio vol. *Il discorso letterario sulla nazione. Letteratura e storia d'Italia*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino 2012.

¹ M. PIZZO, *Lo stile di Garibaldi. Il Risorgimento in fotografia*, Milano, Mondadori 2011.

² L. MARCOLIVIO, *Contro Garibaldi. Quello che a scuola non vi hanno raccontato*, Firenze, Vallecchi 2011, p. 9.

possa essere venuto a noia a una parte almeno dei nostri connazionali.³ Ma qui non siamo affetti da questa sindrome e l'anniversario non ci suggerisce nessuna pregiudiziale ribellione all'immagine storica del guerriero più popolare della storia italiana. Il capo obbedito dai suoi uomini, e a sua volta obbediente ai poteri costituiti e riconosciuti, e, intorno e sotto di lui, il vario eroico anonimato del suo esercito. Curiosamente un esercito fissato, come nessun altro, all'alchemica quantità di un numero, il mille, e con quello tramandato ai posteri, un esercito spesso accompagnato da altri titoli poco commendevoli e consoni all'onore militare, a sottolineare l'estrazione eclettica e la vocazione volontaria di quella truppa di borghesi decisi a seguire un loro comandante per mettere mano a un'impresa più temeraria che accorta, e premiata dalla sua stessa audacia. Va anche detto che questo anniversario, al quale ci riferiamo in progressivo avvicinamento da oltre un anno, e al quale ci stiamo effettivamente accostando, appare, come ha detto un osservatore qualificato, un compleanno sempre più triste (Andrea Riccardi). Un anniversario, controverso, non unanimemente riconosciuto, o riconosciuto fra mille polemiche e posizioni di parte. Senza tirare in ballo l'Unità del paese, questo è certo un paese policentrico, e oscillante fra *tot capita* e *tot sententiae*. Basta leggere i giornali per avere il polso della confusione che regna sovrana sulla festa o non festa del 17 marzo, festa con vacanza o festa operosa senza vacanza, cioè senza festa.⁴ Se c'è pertanto il rischio della retorica, c'è anche un ampio schieramento che rende stavolta questo pericolo secondario, e la stessa retorica ne esce depurata e innocua.

Ma il nostro è un proposito analitico, non celebrativo, anche se il tema dell'eroismo garibaldino porta diritti verso l'apologia. Prodigio di valore, miracoli, una vertigine che disorienta il nemico, qualcosa di provvidenziale, fin di trascendente nella tutela dell'eroismo dispiegato dalle forze patriottiche e subito divenute nazionali, tutti elementi tali da sovvertire l'assetto prevedibile dei fatti d'arme. Al centro un uomo, Giuseppe Garibaldi, con un potenziale carismatico tale da alimentarne

³ Ivi, pp. 9-11.

⁴ Si veda almeno la cronaca di V. PICCOLILLO, *Unità d'Italia, sul 17 marzo duello nel governo. Prudi: follia non festeggiare. L'etta media. I ipotesi di lasciare la scelta agli enti locali*, in «Corriere della Sera», 13 febbraio 2011.

ciascun membro della sua variopinta armata. Un eroismo partecipato, sparso in un processo mimetico di moltiplicazione, cui in una spontanea sinergia di mezzi comunicativi viene garantita la massima visibilità e diffusione, specie dopo la conquista di Palermo. Sull'eroismo individuale (di Garibaldi) e dei suoi uomini, tutte le fonti, a cominciare da quelle epistolari, sono concordi. Difficile trovare crepe nel muro eretto dall'unanimità della gloria che detta il discorso nazionale italiano, e la sua esemplare narrazione, all'altezza della spedizione di Sicilia. Non sarà un caso che il primo storico della spedizione fu uno specialista di eroi leggendari e romanzeschi, Alexander Dumas. Ed è sull'eroismo che viene progressivamente con molteplici apporti costruito il canone portante del Risorgimento. Naturalmente dalla parte avversa l'impresa è dichiarata e denunciata come illegittima e piratesca e Garibaldi è dipinto come un «mostro» («Gazzetta di Napoli») e l'«Anticristo» («Gazzetta di Roma»).

Piero Gobetti, introducendo il suo saggio storico sul Risorgimento in Piemonte, aveva premesso che «Il Risorgimento italiano è ricordato nei suoi eroi. In questo libro mi propongo di guardare il Risorgimento contro luce, nelle più oscure aspirazioni, nei più insolubili problemi, nelle più disperate speranze: Risorgimento senza eroi».⁵ In seguito fra gli eroi, aveva sobriamente evocato il messianismo di Mazzini e l'«entusiasmo» di Garibaldi, ma il suo discorso si era aggirato dalla parte del Risorgimento degli eretici, fuori dal mito ufficiale e dalla apologia stipendiata di quei miti. I pensatori democratici avevano criticato l'identità individuale e solitaria dell'eroe singolo. E anche Mazzini, su questa scia di pensiero, aveva fatto del popolo il depositario collettivo dell'eroismo della nazione, o del genio della storia. La storia non era la biografia dei grandi uomini ma i grandi uomini, segnava nel cammino dell'umanità, erano espressione selezionata della biografia dei popoli. Ciò nondimeno Garibaldi sveltò, e non solo per entusiasmo, nella sua individualità eroica ed eroicizzò, con indelebile impronta individuale, il Risorgimento. Ma che tipo di eroe fu Garibaldi? Vale la pena riportare la lettera al re, 5 maggio 1860, prima di salpare da Quarto per la Sicilia: «Lo grido di affanno che della Sicilia arrivò alle mie orecchie, ha

⁵ P. GOBETTI, *Risorgimento senza eroi*, in *Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di P. Spriano, con due note di E. Venturi e V. Strada, Torino, Einaudi 1969, p. 23.

commosso il mio cuore, e quello di alcune centinaia de' miei vecchi compagni d'arme. Io non ho consigliato il movimento insurrezionale de' miei fratelli in Sicilia; ma dal momento che si sono sollevati a nome dell'Unità d'Italia, di cui Vostra Maestà è la personificazione, contro la più infame tirannia dell'epoca nostra, non ho esitato mettermi alla testa della spedizione. So bene che m'imbarco per un'impresa pericolosa, ma pongo confidenza in Dio, nel coraggio e nella devozione de' miei compagni. Il nostro grido di guerra sarà sempre: *Viva l'unità d'Italia! Viva Vittorio Emanuele suo primo e più bravo soldato*». ⁶ Si converrà che in questo messaggio molto è il senso di responsabilità e alto il grado di riflessione sull'azione prossima, che si è scelto di compiere, fermo restando che l'eroismo sta proprio nel piegarsi allo stato di necessità, più che nell'accondiscendere a un moto di audacia e di avventura. Eroismo riflesso da uno stato di necessità. Eroismo provocato da un'infame tirannia. Eroismo al servizio di un altro più «bravo» soldato.

Garibaldi fu il popolo che aveva ritrovato la spada. Qualcosa del genere aveva scritto Francesco Domenico Guerrazzi in un discorso sui volontari della seconda spedizione. Gli scrittori, i giornalisti, italiani e stranieri, anche gli uomini di scuola, erano stati da subito coinvolti nella promozione dell'impresa garibaldina, alla cui visibilità attese lo stesso Garibaldi. Un personaggio idoneo a destare entusiasmi e fiere contrapposizioni d'odio, un idolo manicheo, a sua volta creatore di romanzesche immagini manichee nello spazio conteso del Risorgimento e dell'Antirisorgimento. ⁷ Trentaquattro anni della sua vita, dal 1837 al 1871, furono dedicati alla guerra. Sempre sul sito del combattimento, scrisse di lui Carlo Pisacane, padrone di sé, sereno, e perciò caro ai soldati. E proseguiva, lui teorico della guerra, dicendo che Garibaldi non era un gran generale, ma genio guerriero, definizione alla quale studiosi di storia militare non consentono (Pietro Del Negro), il quale genio era consistito nell'impegnare gli uomini quasi individualmente senza far uso delle masse. Trenta-

⁶ Il brano, tratto dal vol. V dell'*Epistolario*, è citato in L. RIALI, *Nascita degli eroi italiani*, in *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, trad. di D. SCAFFETI, Roma-Bari, Laterza 2007, p. 288.

⁷ P. ORVIELO, *Buoni e cattivi del Risorgimento. I romanzi di Garibaldi e Bresciani a confronto*, Roma, Salerno 2011.

mila uomini e baionette, condotti come fossero trecento. ⁸ Lasciamoci alle spalle considerazioni sull'arte della guerra, sul Garibaldi tattico piuttosto che stratega e puntiamo all'aura, esclusiva di lui, e sua vera magia, in guerra e in pace. Vent'anni prima del 1860, l'anno centrale della sua storia, Garibaldi era già un eroe, ma non ancora nazionale. Anche perché fu solo nel 1860 che un eroe fu, per breve tempo, al potere. Eroismo e potere, eroismo e temporanea dittatura, un eroismo al comando, furono il binomio all'origine del vero e proprio culto che si attivò e si ufficializzò, fin dal momento in cui la spedizione era ancora in corso. A sorprendere è anche la monumentalizzazione dell'eroe da vivo, con parate e processioni, *Te Deum* di consacrazione, con le sembianze riprodotte nell'affissione di tele trasparenti, riproducenti lo sbarco a Marsala e Calatafimi. Una meridionalizzazione dell'eroe, spontaneo e conseguente appalto di quelle popolazioni con il loro proprio stile e calore, ancora prima della sua consacrazione nazionale. Poiché Garibaldi fu un eroe vivo, un corpo vivente, in una nazione dove gli eroi erano, come tali e in quanto tali, prevalentemente quanto debitamente morti. Si pensi ai festeggiamenti per il suo compleanno a Palermo la sera del 19 luglio 1860, con l'eroe assente perché impegnato ancora a combattere e a portare a casa faticosamente la vittoria di Milazzo, l'ultima sull'isola. L'innografia, le campane, gli addobbi sugli edifici pubblici (Università, Arcivescovado, Municipio). Lucy Riall ha descritto e analizzato con puntualità anglosassone, non disgiunta da una certa dose di perplessità, questo patente eccesso di feste mentre la partita della guerra era ancora da vincere (solo a Calatafimi si era combattuto), segno indubbiamente anche di una propensione delle popolazioni locali a elaborare molto in fretta e con tendenza allo spettacolo l'evento politico e storico. Un'estetica piuttosto che un'etica della guerra e della storia. Non solo, se tutta questa coreografia, che sembra eccedere una conquista militare e adeguarsi al profilo di una festa di popolo, di una collettiva ritualità già nazionale, non nascondeva l'intento politico di produrre in archetipo e dal basso la «costruzione della nazione». ⁹ Più che in forma storico-politica, in forma miracolistica, celebrativa e festosa, con l'iconografia garibaldina letteralmente san-

⁸ C. PISACANE, *Scritti rari, inediti e rari*, II, Milano, Edizioni Avanti! 1964, p. 23.

⁹ L. RIALI, *Nascita degli eroi...* cit., pp. 273-283 e sgg.

tificata. Come se l'italianizzazione cominciasse dalla Sicilia, da scenografie, che, nota la Riall, erano già state impiegate dai Borboni, specialisti in festeggiamenti di popolo. Ma qui al centro c'era un eroe, e un Salvatore, un Arcangelo sterminatore di tiranni, con i crismi della consacrazione religiosa.

Fu nel suo tempo il dio degli eserciti, eserciti di nuova estrazione volontaria e popolare, una popolarità borghese e civica: «Chi non impugna un'arma, è un codardo o un traditore della patria». Fu il proclama di Garibaldi a Marsala e prima era stato indirizzato al popolo lombardo. Anche a Palermo si reiterò quell'ordine: «Armi dunque, ed armati [...] Chi non pensa ad un'arma in questi tre giorni è un traditore od un vigliacco». Non c'erano vie di mezzo per identificare la tipologia dell'umanesimo patriottico. L'eroe chiamava alle armi il suo popolo e ciascuno era chiamato a sua volta a essere eroe. Una caratteristica dell'eroismo *sub specie* garibaldina, a fronte del marmoreo eroismo giacobino-neoclassico, era nel suo essere accoppiato al brivido caldo della passione, e quando la passione fosse stata solo approssimata per difetto, nell'immediatezza di un evento psicologicamente tanto traente e contagioso, dell'emozione almeno. Comunque sia a materia psichica del sentimento, come a un amore. Inoltre il fiero e talora brutale anticlericalismo di Garibaldi assumeva all'occorrenza tonalità religiose, sia per la mistica dell'azione patriottica sia per la sua opera di rieducazione nazionale del clero che riuscì ad attirare dalla sua parte. Un eroe, ma anche un capo democratico, ecletticamente consapevole del riconoscimento dal suo popolo, e altrettanto consapevole della forza residua della ritualità e della tradizione.

A cominciare dai suoi uomini, fedeli alla consegna, e interpreti nel dopo, nell'autunno del Risorgimento, della caduta delle speranze, o dell'infiochirsi o corrompersi degli ideali, con l'impiego della propria memoria eroica, sentinelle di un passato fulgido da opporre alla indegnità dell'ora presente. Memento ai tralignati eredi. Abba, autore di *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille*, edito per impulso di Carducci nel 1880, standosene sempre nelle file del volontariato che non avrebbe fatto carriera, e mai sarebbe assunto ai gradi alti della gerarchia, protesse l'impresa, ne custodì gelosamente il ricordo, e l'essenza del ricordo, ne estrasse anche amorevolmente il senso esistenziale e intimamente religioso (il modo di vivere e di sentire che si potrebbe dire garibaldino, audacia e frugalità), e la volle concordare con le altre anime del Risorgimento. Così come i *Fioretti* fran-

cescani vanno soli, senza nome d'autore, per il mondo, scrisse Luigi Russo, andarono le *Noterelle*, questi fioretti di un ordine militare tanto desueto, un libro di tutti, un libro scritto per tutti, dove la soggettività, anche un po' quella del condottiero, si nascondeva e si annullava nell'impresa.¹⁰ Ma anche Abba non avrebbe potuto bastare con la sua arte modesta e limpida, con quella tessitura di memoria cristallizzata nel tempo, a tramandare da solo quella memoria degli eroi, e altri testi sono stati riproposti, alcuni di loro appartenenti alla prima classe dei Mille, altri alla divisione Medici: Eugenio Checchi, Giovanni Costa, Anton Giulio Barrili, Giuseppe Guerzoni, il pavese Giulio Adamoli, il trevigiano Giovanni Saccomanni, il bresciano Emilio Zasio, il napoletano Achille De Feo; il bresciano Nicostrato Castellini, Giuseppe Pomelli di Reggio Emilia, il bresciano Giuseppe Capuzzi, Giacomo Fazio di Alcamo, il pavese Piero Corbellini. Nel contesto siciliano, coinvolto in seguito da un censimento del dissenso, che penalizzò alcuni dei corrispondenti di Crispi, nei settori isolani rimasti fedeli al capo dopo Aspromonte, e pertanto sospettati come sovversivi dalle istituzioni, si contano il medico palermitano Enrico Albanese, chirurgo divisionale fino al Volturno; Carlo Trasselli, palermitano, ufficiale nel '60; il corleonese Giuseppe Bentivegna; il messinese Nicola Palermo, maggiore garibaldino nel '60. E su tutti Giuseppe Bandi. L'epica garibaldina, da Bandi ad Abba, allo stesso Garibaldi, conosce momenti di analogia poetica e poematica: la partenza, e quasi la doppia partenza: da Quarto e poi da Talamone, dove approvvigionatisi di armi poterono i due piroscafi effettivamente proseguire verso l'inizio sudato e attesissimo dell'impresa. Per Garibaldi, Rosolino Pilo e Corrao possono giustamente chiamarsi i precursori dei Mille: «e noi li trovammo in Sicilia dopo di una traversata portentosa, facendo propaganda emancipatrice, e solleticando i coraggiosi figli dell'Etna a sollevarsi colla promessa di pronti soccorsi dal continente.» Nessuno, fra gli evangelisti dell'impresa, è riuscito a dare l'armonia intera dell'epopea garibaldina, ma ciascuno ha offerto la sua vibrazione. In una realtà fortemente dinamica, accelerata nel ritmo del suo scorrere, e tale da rendere im-

¹⁰ G. C. ABBA, *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille*, Presentazione di G. Spadolini, Con un saggio e il commentario di L. RUSSO, Palermo, Sellerio 1993 (nuova ed. 2010).

prevedibile il decorso immediato della propria vita, fu la sensazione, la certezza di vivere o di avere vissuto qualcosa di memorabile, e che non si sarebbe più ripetuto, che giustifica la scrittura di diari, lettere, ricordi, fissati in presa diretta o riesumati a distanza di decenni. I momenti capitali furono quelli dell'arruolamento, l'attesa dei giorni e delle ore sul porto di Genova, il romanzo di formazione guerresco, la guerra e la sua umanità, ma anche la sua ferocia, il congedo. È una nostalgia potente. La camicia rossa, divisa del volontariato garibaldino, sigillò per sempre una condizione d'esistenza. Senza troppe fisime politiche, senza essere disprezzata, la militanza nei ranghi dell'esercito piemontese era accettabile solo in via subordinata. L'imperativo comunque era quello di combattere. Come ancora vedremo, il Risorgimento significò anche ritorno al combattimento. L'esperienza studentesca traghettava verso il garibaldinismo, che attrasse anche le professioni borghesi, dai medici agli artigiani ai farmacisti. Realtà fortemente dinamica, in costante ritmo di accelerazione. I confini gerarchici e di ruolo vi erano molto labili. Le memorie degli avvenimenti si mescolavano alla nostalgia dei vent'anni, tempi di sovraccitazione vitale, in una varia modalità del *reducismo*. Chi non fu dei Mille visse nella perdita dell'occasione della vita. L'incontro con Garibaldi era su tutti l'evento di quella vita nuova. Ma anche personaggi della mitologia patriottica (Nicotera, prigioniero a Favignana; Crispi, mente organizzativa della spedizione; Missori; Bixio e la sua ferocia di *conductor* senza pietà) ricorrono nella diaristica dei più giovani. Anche la più elevata qualità umana restava quella del Capo. In cosa consisteva il suo carisma? «Il suo carisma corrispondeva in sostanza alla forza di chi non aveva bisogno di legare formalmente a sé gli uomini per farsi seguire e obbedire». Una specificità dell'esercito garibaldino consisteva nella possibilità per i soldati di scegliersi i propri superiori, com'era avvenuto nel viaggio per mare verso la Sicilia. Il tema del rapporto fra ufficiali e subordinati tornava con una certa frequenza nei diari e nelle memorie. La materia umana e politica risultava essere molto complessa e vedeva in azione il soggetto collettivo articolato e stratificato dei garibaldini; le popolazioni meridionali, altrettanto diversificate al loro interno, i moderati piemontesi e filopiemontesi, la controparte politica e militare borbonica; una quota di garibaldini internazionalisti provenienti da altri paesi. Nel corso della guerra avvenne qualcosa di simile a una rivoluzione sociale, un rimescolamento di tipi

umani, di ceti, di tradizioni, di poteri, anche di strati cronologici, che l'isola non aveva conosciuto da tempi immemorabili.

Varrà anche la pena di anticipare che per una parte cospicua dei garibaldini, se non per lo stesso Garibaldi, l'eroismo profuso nelle battaglie e lo stesso eroismo di iniziativa politica che aveva reso possibili le imprese (da Pilo a Crispi a Nicola Fabrizi), non era bastato, se il bilancio portava al riconoscimento di una sconfitta, frutto a sua volta di un tradimento politico. Tuttavia in quel Risorgimento, nei tempi in cui fu scandito, anche l'eroe Garibaldi ebbe una sua storia di evoluzioni e cambiamenti, relativamente all'assetto politico-istituzionale, soprattutto se si tiene conto di due moti fondamentali, uno che lo porta ad avvicinarsi ai disegni strategico-pratici della monarchia (Italia e Vittorio Emanuele), allontanandolo dal dottrinarismo mazziniano, e l'altro, dopo la spedizione dei Mille, viste le ricadute politiche dell'impresa, che lo riporta in rotta di collisione con l'autorità centrale del Risorgimento. Mazziniani, ma senza abdicare al verbo, lo disciplinarono nelle mani di Garibaldi condottiero in armi. Nei ranghi garibaldini moderarono il verbo altrimenti astratto e non spendibile del magistero repubblicano. Si potrebbe pensare proprio per questo che la conciliazione fra le due scuole letterarie, che De Sanctis cercava faticosamente, avvenisse qui nell'ambito della letteratura garibaldina. Un eroe da un certo punto di vista agevole da gestire (l'obbedisco), dall'altra ostico e ribelle, per delusione degli ideali. Assimilabile e non assimilabile, nelle diverse circostanze. L'affinità concorde nell'obbedienza, l'addomesticamento apparente del condottiero autonomo e potenzialmente eversore, veniva compensata dallo strappo decisivo che consisteva nel non considerare la nascita del Regno d'Italia come chiusura definitiva di una stagione, nello spirito militante di legittimare sempre, anche nella fase postunitaria, le iniziative che si sarebbero rese necessarie per la conquista di Roma, caput dell'impresa.

Se, come diceva Mazzini, l'ispirazione del genio (genio/eroe) apparteneva per metà al cielo e per l'altra metà alle folle dei comuni mortali, da cui sgorga la vita, Garibaldi fu un parto del cielo, il cielo della patria, ma appartenne come patrimonio alle folle del Risorgimento, non solo a quelle che a esso furono coeve ma alle folle postume e postreme. Eroe virile dell'avventura nazionale, con largo raggio di rappresentazione e comunicazione, fino a estendersi e a coprire epoche che non gli appartenevano propriamente più (il No-

vecento), e dove il suo verbo eroico fu palesemente strumentalizzato *in utroque*. Quindi non solo eroe, ma eroe nazionale. E tuttavia con tratti e peculiarità tutt'altro che endogene alla nostra tradizione, ma un eroe nazionale che veniva da lontano come un liberatore da un altro mondo. Se del militarismo sabaudo, quello ufficiale e istituzionale, l'eroe costruito e a suo modo imposto fu il sovrano Vittorio Emanuele II, della nuova, rigenerata, anch'essa risorta modalità di guerra italiana, il protagonista in scena, l'eroe fu senza rivali Giuseppe Garibaldi, a cui l'idea stessa di italianità, come carattere identitario, deve la sua maggiore diffusione nello spazio interno della nazione e nel mondo, anzi di quel duplice mondo che del garibaldinismo era il disegno di cosmopoli quasi ubiquitaria. Precoci le sue *Memorie*, quasi anticipatrici, la cui prima stesura risale al 1840, quando l'uomo aveva 42 anni. Pubblicate a New York e Londra nel 1859, e poi a Parigi e in tutta Europa. Molte sono le componenti dell'immagine trasmessa. Una su tutte: la lotta politica a fianco di ogni causa degna ma senza che si trascurasse la dimensione degli affetti, ciò che faceva tutt'uno con l'umano garibaldino. *La biografia di Giuseppe Garibaldi*, di Giovan Battista Cuneo, redatta nel 1850, tiene anch'essa a battesimo il mito dell'eroe umano e omerida. L'amore e il coraggio, si legge nelle *Memorie*, furono apprese all'unisono dai genitori. Da subito la dimensione del fenomeno, che è l'elemento raro nelle quadriere storiche italiane. Garibaldi, o un'ampiezza inusitata d'irradiazione sconosciuta a personaggi italiani, e infatti Garibaldi italiano lo divenne, e italiano si fece, nel costituirsi stesso della nazione, come fosse lui a fabbricare quell'entità politica a cui avrebbe voluto appartenere, la quale ne fece la guida carismatica in armi e la riserva politico-ideologica altrettanto carismatica ma nella riserva della propria storia. Di quello che avrebbe potuto essere e non fu. L'alternativa dell'ideale. Garibaldi interpretò direttamente il suo ruolo di vittorioso contribuente dell'Unità ma fu un leader politico, come Mazzini, alternativo, confinato alla dimensione delle ipotesi per il dopo o per il contro, ai sogni di redenzione, ai risarcimenti del tradimento o dei tradimenti perpetrati allo spirito originario dell'Unità e dell'Indipendenza. Garibaldi e il modello garibaldino in politica fu la riserva virtuosa o rivoluzionaria della nazione. Quella che non si sarebbe attuata e che non si attuò di fatto. Provenendo da altri lidi, la sua fu l'incarnazione di un'antropologia politica e guerriera di altro conio da quello conosciuto. Ma soprattutto l'autobiografia

veniva assai prima della grande impresa, e a seguito di un'impresa che grande avrebbe potuto riuscire ma che non aveva avuto esito altro che tragico, utile comunque a tracciare un segno profondo nella memoria del comandante. Roma, visitata per la prima volta nel 1825, fu sempre la sua stella polare, e non a caso Garibaldi cominciò ad autobiografarsi dopo avere sfiorato la conquista di Roma, che potrà vedere ma per mano prettamente sabauda solo molto più tardi. Le origini di Garibaldi sono state raccontate recentemente da un romanzo, di Alessandro Mari, *Troppo umana speranza*, che ha mescolato sapientemente, e gioiosamente, documentazione e invenzione.¹¹ Anche l'ultimo saggio narrativo di Umberto Eco, plumbeo congegno di cospirazionismo romanzesco e compiaciuta corona di falsi storici, ha rivisitato la spedizione dei Mille, dal punto di osservazione di un falsario, tal Simonini, esperto in mistificazioni storiche e in creazionismo complottistico.¹² Le origini di Garibaldi affondavano in un altrove, al di là dal mare, oltre le colonne d'Ercole, non italiano, ma cosmopolita e internazionale, così curiosamente peculiare, in quanto patria non di un solo popolo, ma di un'umanità, all'eroe italiano (e mondiale) per antonomasia. Italiano, ma anche non italiano. Coraggioso, e a viso aperto, senza trame e intrighi nell'ombra, non sicario, non opportunista, libero dai condizionamenti stereotipici che hanno afflitto, agli occhi degli europei, la decaduta e fin turpe *facies* italiana, dal medioevo in poi. Adottata dall'opinione pubblica inglese e poi dalla sua storiografia, a partire da George M. Trevelyan, l'immagine di Garibaldi è stata approfondita ancora una volta da una studiosa inglese, Lucy Riall, in una delle ricerche più significative delle ultime stagioni.

Eppure in quel lontano, non tutto esplorato, si nascondevano echi e *rumores*, i *boatos* che davano a Garibaldi, come in un cuore di tenebra conradiano, gravi responsabilità colonialistiche al servizio degli inglesi intorno a Montevideo e a Buenos Aires. Poi fu l'eroe

¹¹ A. MARI, *Troppo umana speranza*, Milano, Feltrinelli 2011.

¹² U. ECO, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani 2010, p. 165: «Altro che patrioti italiani. Su mille gli italiani sono solo la metà. Musumeci esagera, perché intorno sento solo accenti veneti, lombardi, emiliani o toscani, e di indiani non ne ho visti, ma se nel rapporto insisto anche su questa accozzaglia di razze penso non faccia male. Ci ho messo anche alcuni accenni agli ebrei legati a filo doppio ai massoni.»

consacrato dall'impresa meridionale, un'impresa anch'essa dislocata lontano. La lontananza, come si vede, accompagna e fregia la presenza dell'eroe, la solennizza, ma anche la estrania. E il Sud era per gli italiani del Nord e per i Sabaudi in particolare davvero un altro mondo, anche quello esotico, se non al di là dal mare, come se lo fosse. Nelle *Memorie* c'era il guerriero, e la sua offerta di arte militare a un paese che ne difettava, nutrita quell'arte dall'anelito di libertà. Essendo per Garibaldi il mestiere delle armi redento solo dal fine di rendere i popoli liberi, o di restituirli alla prisca libertà, condizione primaria e irrinunciabile, la sua semplice ma inestirpabile e politicamente tanto ardente e psicotropa ontologia politica. Nondimeno Garibaldi evocava in modi sfolgoranti l'arte della guerra, in cui gli italiani fino a quel momento non avevano brillato, consegnando se stessi ormai alla nomea negativa di essere popolo non incline alla guerra. Il soldato, come ha scritto Lucy Riall, negli eserciti francesi e prussiani, era colui che combatteva per i fratelli e che per loro si sacrificava. Non era un mercenario ma stava diventando l'eroe della nazione. Dunque una radice di eroe stava nel combattere per la propria gente, la propria comunità, per la propria identità personale (non si era più impersonali mercenari prestati a cause altrui) e per l'identità collettiva. La vocazione eroica, alla quale l'Europa eresse monumenti in tutte le sue città fra Ottocento e Novecento, interpretava il senso nuovo del dovere di combattere e all'occorrenza di immolarsi per la terra e gli uomini della propria allargata famiglia umana. L'eroismo divenne un profilo umano, e va da sé esclusivamente maschile, che designava uno spazio guerreggiato, interpretato dall'uomo e dominato dall'idea militare.¹³ La virilità dell'eroismo, la virilità eroica, la cui continuità fu teorizzata da George Mosse da un'origine di neoclassicismo lungo l'evoluzione ottocentesca, in cui la guerra fu nazionale, fino ai totalitarismi del XX secolo, in cui la guerra fu totale, si costituì come la neodeontologia dell'uomo degno di questo nome. Un'alleanza fra virilità eroica e nazione-nazionalismo garantì la visualità del valore patriottico. Essa lievitò a sua volta e divenne un elemento umano portante anche nei regimi autoritari.

¹³ L. RIALI, *Eroi maschili, virilità e forme della guerra*, in *Storia d'Italia Annali 22, Il Risorgimento*, a cura di A. M. Banti-P. Ginsborg, Torino, Einaudi 2007, pp. 253-256.

L'eroismo è sempre stato un modo in cui gli Stati si sono autorappresentati, e lo fanno anche ora quando la guerra viene battezzata in termini antifrastici o reticenti come missione di pace.

Quella di Garibaldi fu un'eroica e atletica egemonia maschile, riconosciuta e apprezzata, nella sua estetica fisicità, anche dalle donne, le quali non furono certo le ultime nel decretare all'icona garibaldina una salda tenuta nell'immaginario popolare. Dal fronte sudamericano di provenienza Garibaldi trasse seco il costume del volontariato, che ebbe notevole incidenza nelle guerre del Risorgimento, fino alla campagna garibaldina nel Sud che coinvolse oltre ventimila volontari. Il volontario marcava un'altra più schietta e generosa tipologia di eroe, rispetto all'eroismo del soldato coscritto, poiché nel volontariato la scelta ideale andava oltre la mera esecuzione del dovere. Hanno scritto Isnenghi e Cecchinato che tutto è volontario nel Risorgimento: «d'idea che un'Italia esista, che sia Nazione, che abbia un grande passato, che possa e debba ri-sorgere».¹⁴ Molto, prima nel credere e poi nel fare, venne affidato alla volontà dei soggetti, alla loro libertà di scelta, al loro eroismo preliminare di investire su una patria da riscattare da antica soggezione, e segregazione politica. Dal volontariato, elemento socialmente urbano e professionale, si configurava un Risorgimento come storia di fondazione. E il volontariato fu legato *in primis* alla figura di capo incarnata da Garibaldi. Il quale fu la comune sorgente di un'intensa ispirazione memorialistica. Come per lui essi furono soldati, così essi furono scrittori per lui. Alcuni scrittori di modesta levatura, e dei loro libri caduti nell'oblio si salvarono quelli che di lui parlavano e di essi con lui, alla sua luce eroica.

Alla domanda su quanti e quali furono i soggetti che parteciparono all'impresa, un recente biografo di Garibaldi, Andrea Possieri, elenca in primo luogo l'ambiente politico-cospirativo mazziniano, ideatore della spedizione, capace di influenzarla e di pensarla fino alla meta di Roma. Segue il notabilato locale e una parte della popolazione, per l'odio che portavano ai borbonici e la loro propria finalità autonomistica. Il re Vittorio Emanuele II per come seppe

¹⁴ E. CECCHINATO-M. ISNENGGI, *La nazione volontaria*, in *Storia d'Italia Annali 22, Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti-P. Ginsborg, Torino, Einaudi 2007, p. 697.

legare a sé lealmente Garibaldi, in «una sorta di *special relationships*». Cavour, per una miscela di moderatismo diplomatico e audace lungimiranza. Infine, lui, Garibaldi, «che accettò di guidare, in prima persona, la spedizione in Sicilia – e, di fatto, il complesso e conflittuale raggruppamento di patrioti e insurrezionalisti che costituiva il movimento unitario sotto l'egida monarchica – attraverso un percorso di cui si conoscevano solo in parte le coordinate di partenza ma di cui restavano ignote a tutti le conseguenze ultime».¹⁵ Non solo. Il destino di Garibaldi, simbolo della rivoluzione, tollerato solo nell'azione (eroica), il destino politico e non solo quello militare, restava legato agli esiti delle battaglie.¹⁶ Un eroe, se si può dire, a cottimo. Già prima della spedizione dei Mille, quando si andava tastando il terreno di Sicilia per rendersi conto della fattibilità di un'impresa come quella che sarebbe seguita, Garibaldi altri non era che «l'uomo che non perde battaglie».¹⁷ Questa frase, attribuita all'esule mazziniano Rosalino Pilo e alla sua campagna di preparazione politica e di vero e proprio sondaggio propagandistico, diceva anche delle procedure promozionali di cui godette il garibaldinismo e la sua leggenda di autonomo romanzo popolare. In realtà di battaglie ne aveva perdute, ma perdute tanto eroicamente – si pensi alla Repubblica Romana e alla drammatica trafila per le terre di Romagna – da sembrare adire a una curiosa metamorfosi che le traduceva soltanto in gloria e in epopea. Uno sconfitto vittorioso, anche se la vittoria rifulse in Sicilia. Non abbiamo ancora finito d'interrogarci sulla natura e la qualità di quel mito, su cui anche oggi ci poniamo la domanda di quale fosse l'eroismo incantatore su cui si fondasse il fenomeno di quella personalità che veniva da lontano e non apparteneva per origine e prima formazione alla nazione che avrebbe contribuito a formare con le sue gesta.

Recentemente Paolo Macri, in poche pagine acute e argomentate, ha parlato per Garibaldi di un «mito freddo». Pensavamo piuttosto a Mazzini come mito freddo, nel senso della intellettualità e della cerebralità del pensiero e della intransigente ideologia. Perché allora mito freddo per il più fervido e caloroso degli eroi patrii?

¹⁵ A. POSSERI, *Garibaldi*, Bologna, il Mulino 2010, p. 159.

¹⁶ Ivi, p. 163.

¹⁷ C. DUGGAN, *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*, trad. di G. Ferrara degli Uberti, Roma-Bari, Laterza 2008, p. 237.

Primo dato: internazionalità di un eroe nazionale. Garibaldi, dopo tutto, era lontano e per questo il suo mito, assunto dal Nord ma proveniente dal Sud del mondo (sulla linea Montevideo Palermo Napoli), poteva risultare freddo. Perché, risponde lo storico, iniziando dall'apparizione traumatica di Garibaldi alla seduta della Camera dei deputati del 18 aprile 1861, in poncho e camicia rossa, in divisa cioè vistosamente e volutamente esotica, straniata rispetto ai costumi e alle consuetudini non solo sabaude, il nizzardo costituiva un simbolo identitario che veniva da molto lontano e restava «sospeso in luoghi remoti e sconosciuti». Come un personaggio salgariano, ma prima di Salgari, senza punti di riferimento, né referenze che lo inquadrassero in precedenti stereotipi. Con la mobilità materiale e mentale, nota ancora Macri, propria di un marinaio, di un navigatore che nel 1823 a soli 16 anni era già in viaggio per Odessa, e che l'anno dopo avrebbe varcato Gibilterra e raggiunto le Canarie, quindi avrebbe fatto ritorno nel Mediterraneo e quivi affrontato i pirati nell'Egeo. Un viaggiatore, interprete di un globalismo pandemocratico, respirato si direbbe al vento degli oceani. Attenzione però prima di avvicinare Garibaldi alla letteratura e ad attribuirne il mito alla funzione per certi aspetti egemone della letteratura nella storia risorgimentale. Era il romanzo della sua vita, non i romanzi della tradizione nazionale, con i ben noti personaggi di un canone (Giovanni da Procida, Ettore Fieramosca, Francesca da Rimini), a dettare i termini della questione, a fondare il mito. Per un plot di avventure e di etica guerriera che lo avrebbero plasmato *iuxta propria principia*. Ma i libri che sono stati essenziali nell'itinerario della filiera patriottica, da Guerrazzi a d'Azeglio a Pellico, non relazionano con Garibaldi, e lui da essi prescinde. «Non ha bisogno di una simile mediazione culturale, che ovviamente è destinata a restringere molto l'area di fruizione di quel "canone": la sua leggenda non è perduta nella memoria colta dei letterati, né tramandata dalla carta stampata, ma – strana circostanza per una leggenda – è presente e sperimentabile, viva e vegeta. Di lui dirà nel 1863 il presidente argentino Bartolomé Mitre che è "un eroe in carne e ossa"».¹⁸ Con tutto ciò, il

¹⁸ P. MACRI, *Mito lontano mito freddo: le origini meridionali della leggenda di Garibaldi*, in *Rileggere l'Ottocento. Risorgimento e Nazione*, a c. di M. L. Betri, Torino, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano 2010, pp. 261-262.

realismo della sua eroicità doveva fare sempre i conti con quella distanza, con quella non totale integrazione. Osserva Macri: «Forse è questa mai dissimulata alterità a permettere al paese di metabolizzare la singolare circostanza dell'eroe della nazione preso a schioppettate dall'esercito della nazione».¹⁹

Con quali elementi si forma l'eroismo e di che pasta è fatto l'eroe? È l'eroe italiano. «E poi, che eroe può esistere in un Paese cionico come il mio?», si domanda un giornalista contemporaneo, Paolo Rumiz, che ha svolto una ricognizione sulle tracce del mito.²⁰ Nel suo denso libro, *L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, Antonio Di Grado confida che dell'entusiasmo, una passione stendhaliana, sia rimasto annidato almeno nel nucleo caldo del mito, per lui dunque, nonostante la distanza eziologica dell'infanzia-gioinezza, ancora un mito caldo.²¹ La vittoria di Calatafimi fu incontestabilmente decisiva per la brillante campagna del 1860. Il bisogno sentito e teorizzato da Garibaldi, a sua volta scrittore dell'impresa, di iniziare la spedizione con uno strepitoso fatto d'armi consentì di entrare subito nella leggenda siciliana. Nella cultura politica dell'Ottocento e nella cultura a sensibilità romantica era essenziale il processo di eroizzazione dell'italiano, da redimere dopo secoli di servaggio e indebolimento progressivo della sua tempra (della sua pianta uomo, avrebbe detto De Sanctis). Garibaldi agì anche con le forme retoriche della propaganda per riportare i Siciliani alla loro propria matrice eroica, che era quella dei Vespri: «All'armi tutti! E la Sicilia insegnerà ancora una volta come si libera un paese dagli oppressori». Così come in Lombardia, nel 1859, aveva evocato i miti locali di Pontida e di Legnano. A ciascuno il suo eroe eponimo, con una tecnica di seduzione molto inclusiva. I siciliani erano i figli e discendenti del Vespro, combattitori contro la tirannide e i suoi sgherri, non gli abbruttiti sudditi del Borbone. Anche i preti siciliani, distinti dai dissoluti preti romani, venivano esaltati nei proclami, che erano tutti un'incitazione a riscoprire in sé antiche radici di italianità. Anche le donne siciliane si erano mostrate eroiche, belle

¹⁹ Ivi, p. 266 e sgg.

²⁰ P. RUMIZ, *Camicie rosse*, in «La Repubblica», agosto 2010 (varie puntate).

²¹ A. DI GRADO, *L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2010, pp. 9-10.

di sdegno e di patriottismo. Era l'occhio di Garibaldi a detenere in sé il lampo dell'eroismo, era il suo occhio che eroicizzava le situazioni affidate al suo controllo o consegnate alla sua pedagogia in armi. I suoi proclami erano risvegli dall'antico sonno, una procedura per attivare qualcosa, il valore, la virtù, che era ritenuto immanente, intrinseco o addirittura innato. L'innatismo eroico era la sorgente che si era riattivata nel Risorgimento. Allo stesso modo in cui quello stesso occhio vedeva corruzione e viltà negli ambienti della politica e del potere. Lo ha sottolineato Lucy Riall nelle sue pagine sulla strategia dell'eroico nella vicenda garibaldina.²² Si noti in questi appelli all'orgoglio del popolo che lo accoglieva la necessità dell'eroe, e la sua intuizione, che l'eroismo per conseguire risultati dovesse essere condiviso, partecipato, sostenuto. Per non essere eroismo di caduti, sacrificati e immolati all'indifferenza e all'ostilità (dai Bandiera a Pisacane). L'eroismo di Garibaldi voleva emanciparsi dalle secche dell'astrattismo mazziniano. Contava battersi, ma per un risultato. La guerra, il battersi, il concetto della disfida a viso aperto (pensiamo all'*Ettore Fieramosca* di d'Azeglio), non poteva che essere esaltato come il momento della rigenerazione, e il tema tipico dello stesso Risorgimento. Rialzarsi dalla viltà. Risorgere dalla morte del virile sentimento patrio. L'intelligenza era stata sì una virtù, ma viziata nella debolezza, nell'ozio e nell'inerzia politica (la rinascenza). Ora l'idea della nazione veniva ricostruita sul tema di un'altra virtù, da contrapporre al secolare vizio di forma e di sostanza della debilità etica.²³ Risorgimento di italianità eroica, questo in sintesi il moto politico-guerresco. Nel senso che la stessa guerra era concepita ex novo come restituzione pratica di un coraggio morale che si era involato da secoli. Poiché combattere, rispondere all'appello, alla chiamata delle armi, significava l'unico mezzo fattuale per tornare a essere italiani, rivendicare la patria perduta. Il volontariato, prima che fosse l'esercito regolare a essere mobilitato, nelle difese di Roma e di Venezia, fu eroico, perché supplenza destinata anche alla sconfitta. Osserva acutamente Riall che in quest'opera di rieducazione militare dell'italiano, né il modello democratico garibaldino, la sua più libera e originale modalità d'interpretare la guerra, né il modello di milita-

²² L. RIALL, *Nascita degli eroi...* cit., p. 273.

²³ Ead., *Eroi maschili...* cit., p. 259.

rismo sabaudo, seppero veramente imporsi, producendo, secondo Banti e Mondini, una fragile e scissa identità militare.

In primo luogo è l'azione a forgiare l'eroe. Il generoso coraggio fisico. Nel caso di Garibaldi, prototipo di virilità eroica, quel coraggio assumeva forme e funzioni che esulavano dall'ordinario e spingevano a parlare di miracolo in battaglia, una sorta di invulnerabilità. Pochi filibustieri nudi e male armati carpirono l'intera Sicilia ai generali inetti (e corrotti?) di Francesco II. E a testimoniarlo gli scrittori, i giornalisti, un primo dispiegamento di strumenti di comunicazione e, fra loro, Dumas, già autore nel 1850 del romanzo *Montevideo ou la nouvelle Troie* sulle imprese del nizzardo in America Latina, suo biografo e per trasposizione autobiografo, quindi autore del volume *Les garibaldiens*, che rendevano continua e imperitura quell'epopea. Insomma la penna al servizio del mito, una penna romanzesca e propagandistica. Questa fu azione, azione e libertà, azione nella libertà, sempre e costantemente testimoniata. Vale la pena osservare che nelle memorie dettate a Dumas, Garibaldi raccontò un fatto del primo periodo della sua vita avventurosa, allorché stanco della scuola, annoiato da un'esistenza che allora gli sembrava ancora oscura, fece la proposta ad alcuni amici di scappare a Genova. Questi amici – compagni di escursione li chiama – erano Cesare Parodi, Raffaello De Andreis e Celestino Bermond. Ma, mentre la compagnia dei liberi fuggiaschi si trovava navigando verso oriente su una barca da pesca all'altezza di Monaco, un corsaro speditogli dietro dal padre Domenico li catturò. E li riconsegnò alle rispettive case, che allora poterono sembrare prigioni. Ebbene era stato un abate a fare la spia. Monogenesi di una storica e mai dismessa astiosa inimicizia: «Un abate, vedendoci partire, ci aveva denunciati: e forse da questo fatto deriva la mia antipatia per tutti gli abati del mondo». ²⁴ Il clero che interrompe le fughe di libertà nella giovinezza, e offende la primavera della vita, questo un peccato originale del governo dei preti, per dirlo con un titolo di romanzo garibaldino. Nell'azione e solo nell'azione fu l'eroismo, il volere la vittoria con tenacia ribaltando ogni pronostico di razionale calcolo. Garibaldi insisté sull'eroismo della tenacia, dell'ostinata e mai arresa speranza. Naturalmente

²⁴ A. DUMAS, *Garibaldi*, a c. di R. REIM, trad. di A. Consiglio, Roma, Newton Compton 2003, p. 19.

la speranza e la certezza della vittoria venivano dalla consapevolezza della buona causa che era quella antitirannica. I servi non combattevano. Anche la concezione mercenaria del combattimento era strumentale e nei momenti topici della storia, quando i popoli scendevano in campo con le loro armate, quella concezione e tecnica applicazione del mestiere delle armi risultava essere sostanzialmente inerte e sconfitta. Attento anche alla percezione dell'eroismo da parte dello spettatore storico, e della spettatrice, Garibaldi si mostrava sensibile ai gradi di questa percezione, e di questo gradimento, da parte di un pubblico in cui collocava la donna, la «superba figlia d'Éva», il cui amore premiava gli eroi e il cui disprezzo penalizzava generalmente i codardi. ²⁵ Ma fu, all'evidenza, un eroismo collettivo, un eroismo corale. Abba seppe rappresentarlo: pochi e fidenti, condotti da una mano nelle battaglie. Le battaglie, le guerre non le vinceva, non le perdeva un solo uomo e di questo Garibaldi aveva piena coscienza. Per questo, anche per questo, fu un capo amato, in un certo senso divise il carisma, lo ridistribuì fra i suoi uomini, quei valenti *descamisados* che avevano firmato l'impresa di Sicilia, nel suo primo agosto segmento, che quasi coincideva con il territorio dell'isola, prima di attraversare lo stretto e puntare su Napoli. Quella fu la denominazione d'origine dell'eroismo garibaldino, al suo picco storico e simbolico, un eroismo legato anche a una sorta di follia strategica rivelatasi vittoriosa e decisiva all'unità e all'indipendenza. A proposito di eroismo collettivo, Garibaldi fu in grado di ravvisare le stigmate dell'eroismo anche negli avversari, nella virtualità del coraggio che gli si mostrava avversario dalla controparte: si pensi alle pagine sul brigantaggio che egli considerava sotto il profilo sociale e politico, nel senso che erano i preti (il sanfedismo) a fare di robusti e coraggiosi contadini meridionali dei briganti sanguinari, sicari prezolati all'occorrenza della rivoluzione: «Noi già lo conoscemmo – scrive di Talarico il Calabrese, temuto in tutta l'Italia meridionale –

²⁵ G. GARIBALDI, *l'Isola*, Ristampa anastatica dell'edizione del 1874, Sassari, Carlo Delfino Editore 2007, pp. 133-134: «Tuttavia era italiana, calpestava col disprezzo questa generazione d'eunuchi degli *harems* dello straniero, ma il suo cuore romano palpitava a qualunque bel fatto degli Italiani, e confessava a se stessa con compiacenza l'ammirazione per i militi di Calatafimi, e ne andava superba.»

in Palermo incaricato d'assassinare il Capo dei Mille, ed ora lo ritroviamo nella cittadella di Messina, ricevendo istruzione per un colpo di mano». ²⁶ Era la sua competenza in fatto di uomini, in cui infine si annidava la sua natura di capo.

Nelle pagine di Garibaldi alcuni temi sono battuti in continuazione e fra questi l'importanza del fare, dell'agire, contro ogni tentazione di stasi teorica. La necessità, la morale, la superiorità dell'azione contro ogni dottrina. Garibaldi ha molto insistito nelle sue pagine di commento all'impresa e di critica ai suoi calunniatori di essere stato consacrato all'azione, satirizzando sul fatto che coloro che millantavano il titolo di partito d'azione, predicatori di principi, avevano passato tutta la vita in ciarle. Per citare una sua immagine, l'antico regime fu come il fumo spinto dal vento, e il vento purificatore furono i suoi Mille, simbolo di una nuova gioventù italiana. ²⁷ Suo nemico, oltre all'insidia dei troni e delle altre anacronistiche dominazioni, fu il dottrinarismo, la trappola teorica, una camicia di forza dalla quale intese liberarsi anche scontrandosi con un ispiratore quale Mazzini: «Mentre il sacro suolo ove nasceste è calpestato dal soldato straniero, accorrete – ed accorrete qualunque sia lo squillo di tromba che vi chiami – sia esso dell'Esercito Italiano o dei Volontari – basta ch'essi si trovino alle mani contro l'oppressore». ²⁸ Nessun esclusivismo ideologico e nessuna dottrina ma l'azione congiuntamente anche se diversamente diretta all'obiettivo di mettere le mani sull'oppressore, senza ascoltare altre devianti chimerie: «Non ascoltate, come a Mentana, la voce di certi traditori che fecero defezionare migliaia di giovani col pretesto di tornare a casa a proclamare la Repubblica ed innalzar barricate». ²⁹ Altri elementi dell'eroismo: il coraggio, il sacrificio speso per gli altri, il disinteresse di quello slancio, la riconoscibilità e condivisione sociale di quella *virtus*, e il suo credito in termini di pubblico bene, fanno l'eroe nella dimensione della nostra scala valoriale. Da notare che l'eroe Garibaldi, capo di uomini, riconosceva al merito la patente di eroi a chi

²⁶ Ivi, p. 137.

²⁷ Ivi, p. 5: «I Mille, ricordatelo, giovani Italiani, devono essere sostituiti dal Milione, e dieci eserciti indorati fuggiranno davanti a voi, come fumo spinto dal vento!...».

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

aveva combattuto tra le sue fila ed era morto. Garibaldi, pur avendo sfiorato più volte la morte nel suo luogo deputato, il campo di battaglia, non morì durante l'azione mentre vide molti dei suoi garibaldini morire. Ecco allora, dal romanzo *I Mille*, una sua definizione di eroismo, riferita ai caduti: «Nulla, Cairoli, Montanari, Vigo, Tucherri, del vostro nobile sangue è rossa la terra degli schiavi, ma il sublime esempio del vostro eroismo non è perduto per questa gioventù destinata a compiere ciò che voi sì gloriosamente iniziaste!». Ed ecco chi è l'eroe, chi è prodigo della sua vita: «Voi prodighi d'una vita preziosa, siete impazienti di gettarla là come uno straccio, mentre migliaia d'ignavi – che non valgono una rapa e che pure profitteranno del santo vostro sacrificio – restano indietro, o paurosi come pecore, o calcolando i vantaggi che potranno raccogliere dall'arditissima impresa». Il tempo di fondazione di una nazione trascorreva subito in una luce mitica e i personaggi di quel tempo si iscrivevano naturalmente all'albo degli eroi. Fra questi spiccava su tutti Garibaldi, l'eroe soldato. Comandante di uomini, e a sua volta subordinato ad altre autorità, a cominciare da quella sovrana del paese che aveva contribuito a conquistare alla corona (la virtù dell'obbedienza che lo accompagnava).

Oggi siamo abituati agli eroi del dovere, gli eroi cioè della norma rispettata, della legalità difesa. Garibaldi per alcune sue caratteristiche di moderazione, pur nell'impeto e nell'audacia, soddisfa in certi aspetti a questa nozione di eroismo, umano e mai sopraffattore. Una figura eroica in modo clamante manca, e non potrebbe che mancare in un nostro orizzonte di riferimenti. Il secolo scorso ci ha insegnato che i tempi che necessitano di eroi sono anche tempi di sventura. Perché l'eroe indica nella grandezza del gesto l'anomalia, la smisuratezza, interpreta con il suo coraggio la stessa instabilità minacciosa degli assetti, soccorre e in parte assolve la comunità dal pericolo, che quella grandezza diversa invoca a difesa o a sostegno. L'eroe è anomalia, atipicità, abnormità. Tanto che si sente la necessità formale di ricondurlo allo stampo della comune umanità. Spesso gli eroi sono muti e inconsapevoli e la loro gloria è esaltata dalla dismisura fra l'atto in sé e il complesso della personalità. Nel caso di Garibaldi si verifica anche una notevole coscienza di sé e della propria funzione, un'interpretazione e di più una rappresentazione a tutto tondo dell'eroicità, poiché punto di riferimento unico e incomparabile nello spazio geostorico del Risorgimento. Su quel quadro il

nizzardo campeggia solitario, quasi senza rivali se stiamo al pathos trasmesso, all'emanazione carismatica, all'amore ricevuto. Si è detto che l'eroe subentra in tempi di dramma. Quella risorgimentale è sentita come emergenza creativa, fase di una ricostruzione positiva da una divisa e polverizzata identità, magari solo letteraria. E non sarà un caso se nel suo romanzo *I mille*, Garibaldi si paragoni a Dante, a un eroe della cultura e della poesia, detentore di altra e suprema eroicità fondatrice, allorché, dopo essersi rivolto nel ricordo ai suoi uomini, scrive con un suo carico di letterarietà: «Vogate! Vogate pure Argonauti della libertà – là sull'estremo orizzonte di Ostro splende un astro, che non vi lascerà smarrire la via, che vi condurrà per la mano al compimento della grande impresa – l'astro che scorgeva il grandissimo cantore di Beatrice, e che scorgevano i grandi che gli succedettero, nel più cupo delle tempeste – La Stella d'Italia!». ³⁰ Lui stesso incarnazione personale, anche nelle fattezze del volto, mostrato anche come quello di un Cristo, nel miele della capigliatura, nella robusta e attraente armonia del corpo fisico, di una promessa di resurrezione nel tempo di una patria esistita solo come espressione letteraria e geografica e ridiventata umana materia collettiva da riplasmare unitariamente. Se Garibaldi resta pur sempre la figura di un militare, un uomo avvezzo al mestiere delle armi, implicato pur sempre nella guerra, nella polvere dei terreni infusi di sangue, di lui sopravvive anche l'immagine pacifica di un Cincinnato insulare che, dopo le battaglie, tornava a zappare la sua terra come un contadino, di altro non desideroso che di pace e di una tranquillità giusta, con le stimmate cioè della giustizia politica e sociale. Altrimenti la sua pace, rispecchiandosi nella realtà disamata perché iniqua come ozio intollerabile, si sarebbe interrotta e di nuovo avrebbe ispirato marce e nuove battaglie. Garibaldi trasformò la percezione della guerra in un'esperienza resa accettabile dall'essere una guerra a cui muove per necessità l'esigenza giusta e insopprimibile di libertà e di indipendenza. Denis Mack Smith, nel capitolo della sua monografia *Garibaldi*, lo descrive, al principio del capitolo IX *La presa della Sicilia 1860*, quando siamo al gennaio 1860, come «un patriota di professione, ossessionato dall'idea di unificare il paese». ³¹ Aggiunge anche

³⁰ Ivi, pp. 2-3.

³¹ D. MACK SMITH, *Garibaldi. Una grande vita in breve*, Roma-Bari, Laterza 1973, p. 87.

che l'impeto non era scisso in lui dal pensiero, dalla riflessione, o semplicemente dall'esercizio del dubbio, o anche dal calcolo sulla fattibilità dell'impresa, quando troppi patrioti prima di lui, Bentivegna, Pisacane, i due Bandiera, erano caduti per avere intrapreso una liberazione che aveva lasciato indifferenti le popolazioni meridionali: «Benché impetuoso nell'azione, Garibaldi era cauto prima di iniziarla e raramente cominciava qualcosa per conto suo». Da notare che per Garibaldi e anche per Mazzini si spende da parte di molti interpreti il termine di ossessione, e in verità il più osseso appariva Mazzini, l'icona stessa dell'ideologia non transigente, il filosofo rigorista della Repubblica, il calvinista dell'Unità repubblicana, piuttosto che Garibaldi, non prigioniero di alcuna astrazione, e più pragmatico come sanno essere gli uomini d'azione. Uomo di guerra ma che dalla guerra riuscì a ricavare e a offrire qualcosa di diverso, una guerra scelta e non imposta (il volontariato), una guerra vissuta come formazione della coscienza patria, una guerriglia mobile e fantasiosa, da raccontare, come si legge qualche volta nella memorialistica, come un miracolo di agilità e di prontezza a fronte degli eserciti potenti e affetti dalla stessa sclerosi dei regni e dei troni che ingiustamente difendevano. Ma a ciò va aggiunta una fama planetaria, pentecostale, nel senso che Garibaldi e il garibaldinismo parlarono tutte le lingue, le lingue dei popoli che anelavano alla libertà, e vennero riconosciuti dai grandi paesi emergenti del mondo. Garibaldi fu un caso individuale di internazionalismo, lui stesso una Internazionale, non politicante e ideologica, ma attiva e concreta. A questo punto sarebbe arduo anche tentare di elencare gli elementi che composero il suo stato di eccezione (questo è per definizione intrinseca lo stato eroico), e l'immensa aureola che lo ha sovrastato. Un liberatore dei popoli, di tutti i popoli, non legato a una sola dimensione storica e politica (i due mondi), e un fautore della loro fratellanza. Un religioso dell'umanità, un sacerdote guerriero della sua dignità collettiva, un umanitario, un umanista di singolare conio guerresco, che non percorre la via indiretta e celebrante delle lettere (per quanto a esse attinga lui pure nei vuoti dell'azione), ma quella dell'azione finalizzata alla fine di uno stato di oppressione, al compimento di un disegno di liberazione. Un emancipatore di popoli oppressi, che si riconosce in questo servizio reso all'umanità, idolatrato come tale dai popoli e malvisto dai poteri costituiti. Uomo di enorme prestigio e di provvisorio ma non duraturo potere, Garibaldi non fu mai associato a

chi del potere faceva la sua vita e la sua fortuna. Il potere per lui fu un'incombenza, un dovere, un ufficio a cui provvedere nei momenti in cui la storia, negli intervalli delle battaglie, gli richiedeva di assumere l'abito del dittatore romano, atto a condurre la nave in tempesta dentro il porto più sicuro per sbarcare lui stesso per primo dal naviglio. Massone e anticlericale, ma senza ideologie, se non quella repubblicana e libertaria, anche se disposto a sacrificare l'ideologia repubblicana in vista dell'obiettivo storico e politico da conseguire. Con una flessibilità pragmatica non comparabile con il principio inossidabile di Mazzini e del suo repubblicanesimo, non domato dagli eventi contrari, non arreso alle condizioni politiche e istituzionali che si erano conseguite, autoridottosi nell'ombra anche nel momento in cui trionfavano almeno altri principii, come quello dell'unità e dell'indipendenza. Garibaldi ritenne che l'Unità dovesse prevalere sulla forma istituzionale di quell'unità. Al tempo stesso fu internazionalista, e membro della prima Internazionale, posta fra socialismo e anarchia. Se si leggono le cronache delle battaglie, specie le testimonianze dei garibaldini di Sicilia, il suo eroismo, o il carisma di autorità dolce che essi idoleggiavano, consisteva in una miscela di coraggio e di serenità nelle emergenze degli scontri armati, nel suo pacato e naturale dominio sugli uomini, che faceva tutt'uno con la sua ineguagliabile attrattiva non solo e non tanto disciplinare ma amorosa e devozionale, nel suo intuito talora vittorioso di tattico, e, potremmo aggiungere, anche nella sua buona stella di combattente assistito dal cielo («Osa, e sarò teco, perché ti voglio bene!»),³² anche se una tale fortuna resta valida solo per quanto riguarda la spedizione di Sicilia poiché Garibaldi e il suo mito annoverano, senza macchiarsene, anche alcune sconfitte, e le giornate nere di Garibaldi lo sono anche per la storia del popolo italiano, causa di un collegamento intimo che lo stringe alla sua gente e alla sua nazione, ai fasti e nefasti del suo calendario: Aspromonte, Mentana, e prima ancora la Repubblica romana, da cui è costretto a fuggire nella dolorosa anabasi che costruisce, con il lutto di Anita perduta, il suo martirologio. L'eroismo di Garibaldi si iscrive dunque a una personalità dai tratti scolpiti nel bronzo degli ideali umanitari, a un ruolo decisivo

³² G. BANDI, *I Mille*, Note di L. BIANCIARDI, Viterbo, Stampa Alternativa / Nuovi Equilibri 2009, p. 42.

sostenuto nel processo politico e militare del Risorgimento, a una umanità più intensa e spontaneamente recepita dalle masse, del Sud come del Nord della penisola, si lega infine a un doppio estroso eccezionale destino, storico e leggendario, a una fama a sua volta destinata a un'esponentiale espansione in leggenda.

Garibaldi non è solo, non è mai veramente solo. Come tutti i condottieri e i capi molto amati anch'egli si è portato appresso una schiera folta e foltissima a secondo dei momenti di seguaci, le camicie rosse, che il mito hanno perpetuato e moltiplicato se non nei secoli dei secoli, almeno nei tempi più brevi e più avari della storia umana. Il mito in Italia nasce anche da loro, le camicie rosse, e si radica nel paese attraverso la loro fedeltà, a sua volta eroica. È stata inesauribile quella sorgente di lume patrio, di bagliore eroico. Le altre figure di protagonisti non sono propriamente eroiche, se non nel pensiero, nella profondità e rigore dell'ideale, come Mazzini, su cui pesa nella storiografia contemporanea il sospetto di essere un ideologo dello stato nazionale e responsabile di altra deriva, quella nazionalistica e in ultima istanza fascistica.³³ Cavour è il diplomatico, il politico eminente e anche per la sua figura non è aderente il termine e il paradigma dell'eroismo, se non mentale, progettuale. Forse, con non poche perplessità di fronte a una valutazione realistica, Vittorio Emanuele II, sorretto da tutto un marketing dinastico, poté anche avvicinarsi alla definizione di eroico, in quanto sovrano combattente e re guerriero. Di propriamente eroico c'è nel nostro Risorgimento, inteso nella concentrazione individualizzata di questa valenza, il solo Garibaldi. E ben se n'era accorto Dumas del moschettiere in poncho durante l'impresa di Sicilia. Ma al netto della paventata retorica, per quanto è possibile in materia eroica, che cosa resta del mito di Garibaldi, fermo restando che fu un mito precocissimo, consustanziale agli eventi, presente mentre i fatti da lui condotti, le imprese da lui guidate, accadevano. Un mito contemporaneo, un mito per i suoi uomini, per i combattenti che gli stavano accanto, molto prima che il mito si trasmettesse alle storie e agli artefici della tradizione garibaldina che durò a lungo nel nostro paese attraversando tempi storici in cui quel mito andò offuscandosi (nella prima

³³ S. LEVIS SULLAM, *L'apostolo a brandelli. L'eredità di Mazzini tra Risorgimento e fascismo*, Roma-Bari, Laterza 2010.

guerra mondiale) o fu all'evidenza strumentalizzato, nella conversione della camicia rossa in camicia nera ma pur sempre garibaldina. Ma è significativo che il mito sembrò nascere all'unisono con il personaggio, con il marinaio, con il condottiero, con il patriota. Un mito personale che non fu solo italiano, e venne da lontano. La notorietà sovranazionale lo accompagnò fin dal momento che Garibaldi ebbe a rispondere con la sua operativa presenza all'appello del 1848. La sua fama era legata all'essere un combattente per la libertà dei popoli, ancor prima che il suo intento si affisasse sulla libertà del popolo italiano. Se potenze gelose come parche avevano presieduto alla lunga decadenza del nostro popolo, per Garibaldi quelle catene dovevano essere divelte e la dispersione, la frammentazione territoriale, dovevano essere ricondotte a unità, con qualsiasi mezzo. Che l'Italia si dovesse fare anche con il diavolo, nel senso che si dovesse fare senza patire alcun vincolo di dottrina (qui la distinzione dall'ideologia mazziniana), era il suo dogma operativo.

È rimasta nel tempo l'impresa del 1860 come paradigma positivo, costante termine di paragone implicito, modello irripetibile. Nel 1860 si trattava anche di promuovere un modello e questa esigenza sembrava lasciare una traccia nell'autorappresentazione consegnata ai ricordi, ai diari, alle lettere: l'impatto della rivoluzione sulle popolazioni meridionali dipendeva anche dalla capacità degli stessi garibaldini di apparire inequivocabilmente migliori, più belli, più giovani e forti dei borbonici. Di associare il proprio messaggio politico a un'immagine solare e vincente. E questo avvenne. Del resto il naufragio politico e la morte apparivano come l'esito più realistico dell'iniziativa, come inducevano a credere i precedenti, le vicende del cui mito si nutrivano molti dei volontari del '60: i Bandiera in primis, reliquie di prodi. Epica e leggenda che coinvolse la terra siciliana sopra ogni altra. L'epica sembrò stingersi, moderarsi, quando si sbarcò in Calabria e si salì verso il compimento dell'impresa, il coronamento supremo dell'azione. Giuseppe Bandi fu tra i cronisti più puntuali ma anche più capaci di creare la *suspence* dello spettacolo che si apprestava a narrare: «Era terminata la sinfonia e s'entrava davvero sul palcoscenico per dar principio al primo atto. Ci inoltravamo, infatti, sul mare aperto, con pericolo grande d'essere scoperti e combattuti dalla crociera nemiche...». Bandi scrisse da molto vicino e trasmise, quasi in presa diretta, il senso della prossimità e dell'evento: «Fatti appena pochi passi, una granata rimbalzò così vicina

a lui, che tutti ci guardammo in faccia, muti, atterriti, quasi volessimo dire: "Che farem noi, se quest'uomo ci muore?"». ³⁴ Infine il primo monumento lo eresse ai suoi Mille il condottiero, fattosi scrittore del romanzo *I Mille*. «O Mille! In questi tempi di vergognose miserie – giova ricordarvi – l'anima si sente sollevata pensando a voi – rivolta a voi – quando, stanca di contemplar ladri e putridume pensando che non tutti, perché la maggior parte di voi ha seminato l'ossa su tutti i campi di battaglia italiani... non tutti ma bastanti ancora a rappresentare la gloriosa schiera – restante – avanzo superbo ed invidiato – pronto sempre a provare ai boriosi nostri detrattori, che tutti non son traditori e codardi – non tutti spudorati sacerdoti del ventre in questa terra dominatrice e serva!». ³⁵ Ma siamo già al tempo delle miserie, al ricordo degli eroi, alla meditazione sul senso della loro morte. Allo scisma dell'eroe dalle finalità ultime delle sue stesse imprese.

³⁴ G. BANDI, *I Mille*, cit., p. 93.

³⁵ G. GARIBALDI, *I Mille*, cit., p. XI.

IL GIOVANE VERGA E IL RISORGIMENTO

[...] correva Garibaldi coi suoi mille diavoli rossi.
Noi Italiani di Sicilia udimmo il cannone di Marsala.
Allora sentimmo che di Borboni non era più parola.¹

Sono parole di Giovanni Verga, scritte a Catania, nel novembre del 1861 e poste come premessa ai *Carbonari della montagna*, il primo romanzo pubblicato dal catanese. Verga aveva 21 anni. E sono quasi un emblema, quelle tre frasi citate, della posizione del giovane Verga verso il Risorgimento: romantico entusiasmo per l'impresa dei «mille diavoli rossi» di Garibaldi; patriottismo nazionale e unitario, espresso, esplicitamente, a nome di «noi Italiani di Sicilia» e non, semplicemente, dei «siciliani», quasi a scongiurare ogni miopia secessionista, ogni deriva separatistica; l'orgoglio di chi crede di aver contribuito, anche con la propria penna, a una comune «battaglia».²

1882. Un salto, in avanti, di venti anni, fino a un altro testo di Verga. Ad altre sue emblematiche frasi. Non pronunciate direttamente dall'autore, stavolta, ma dalla voce e dal punto di vista di uno dei suoi personaggi, uno dei popolani che all'arrivo di Garibaldi in Sicilia avevano *sciornato* «dal campanile un fazzoletto a tre colori» e al grido di «Viva la libertà» avevano massacrato i «galantuomini»: «Dove mi conducete? – In galera? – O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...». Così, sgomento, «ballettava» il «carbonaio» condannato, con altri

¹ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, in IDEM, *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, edizione critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Le Monnier 1988 («Edizione Nazionale delle Opere di G. V.», I), p. 5.

² *Ibidem*: «ci pareva di combattere anche la nostra battaglia morale ai Borboni e a Clary».

«poveretti», per i fatti sanguinosi di Bronte del 1860, nella celebre conclusione di *Libertà*.³

So bene che affiancare due testi così diversi può sortire l'effetto di una smisurata sproporzione. Da una parte la prefazione dei *Carbonari della montagna*, dall'altra la novella rusticana che ci ha consegnato una delle più efficaci, ma anche delle più dibattute, rappresentazioni delle contraddizioni del nostro Risorgimento: della storica, insanabile scissione, negli interessi come nel linguaggio, tra le classi dirigenti che avevano guidato il processo e i contadini del nostro Meridione. Il Verga ventenne, accostato così bruscamente all'impareggiabile grandezza del Verga maturo, non può non apparire schiacciato. Ed è infatti incongruo ogni raffronto tra il giovane romantico provinciale catanese con la sua tenace «volontà di scrivere», e lo scrittore realista degli anni Ottanta, con la sua oggettiva «necessità di scrivere»,⁴ con le sue prospettive di dimensioni europee. È sarebbe sterile ogni indagine volta a individuare anticipazioni, continuità tra l'opera giovanile e l'opera matura di Verga. Un esercizio ozioso che intendo evitare.

La giustapposizione da me proposta dei brani dei *Carbonari della montagna* e di *Libertà* può però rendere immediatamente percepibile il mutamento della prospettiva, storica, ideologica, letteraria, di Verga rispetto al Risorgimento e all'impresa dei Mille in particolare. Ma ho voluto anche segnare, con *I Carbonari della montagna* e *Libertà*, i due termini entro i quali proverò a contenere il mio discorso, che si spingerà pertanto, sia pure per accenni cursori, oltre la fase del «giovane Verga», annunciata dal titolo.

I Carbonari della montagna e le altre opere storico-patriottiche di Verga sono strettamente connesse alla formazione culturale e politica che egli ricevette a Catania. Un ambiente certamente provinciale, quello catanese, eppure con una sua spiccata fisionomia. Lo caratterizzavano una peculiare tradizione culturale non cattolica, ma laica, tendenzialmente materialista, un'aspirazione nazionale unitaria, e un interesse non marginale per le tematiche sociali.⁵ Nell'anno delle ri-

³ Cfr. G. VERGA, *Libertà*, in Idem, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 338-345, a p. 345.

⁴ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1993, pp. 65-66.

⁵ Cfr. C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana. Cultura e letteratura a Catania nella prima metà dell'Ottocento*, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia 1958, pp. 90-93.

voluzioni, nel 1848, quando Verga aveva otto anni, a Catania era stato pubblicato, postumo, *La Carestia*, il poema di Domenico Tempio, capolavoro di un classicismo siciliano che si nutriva di «principi rigorosamente materialistici» e «portatore d'istanze sociali».⁶

A Catania Verga si formò alla scuola privata di Antonino Abate, frequentata per dieci anni. Un singolare personaggio, il maestro di Verga: scrittore, patriota, laico e repubblicano, convinto fautore dell'Unità d'Italia, Abate, avversario sia della soluzione monarchica, sia della «stolida idea di dichiarare la Sicilia indipendente dal resto d'Italia».⁷ Testimone diretto delle rivolte antiborboniche del 1848-49, Abate usava mostrare ai suoi allievi le cicatrici delle ferite riportate negli scontri di Catania: un efficace strumento retorico, anche questo, per rafforzare la fede patriottica dei giovani discepoli, non meno delle opere di Foscolo, Manzoni, Byron e Guerrazzi.

Era un ambiente culturale, quello che influenzò il giovane Verga, riconducibile a un orientamento diffuso nella letteratura del Risorgimento, proprio di quella corrente che De Sanctis definì «scuola democratica», contrapponendola alla scuola «cattolico-liberale». Dalla scuola manzoniana, la scuola democratica si distingueva per la concezione che faceva «dell'ideale il piedistallo della letteratura». La conseguenza di tale orientamento, nella sua disposizione a «scuotere» e «infiammare» gli animi per trasmettere l'ideale, era quella della facile caduta nella retorica, in un linguaggio enfatico, scarsamente efficace.⁸

Orientamenti, questi, ben riscontrabili nelle opere del giovane Verga, e che ispirarono direttamente *Amore e Patria*, il suo primo romanzo scritto a sedici anni, tra il 1856 e il 1857, mai pubblicato.⁹ Un romanzo di cui conosciamo solo dei frammenti, ideologicamente

⁶ Cfr. A. DI GRADO, *Dissimulazioni. Alberti, Bartoli, Tempio*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1997, pp. 86-91; C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*, cit., pp. 47-49.

⁷ Cfr. C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*, cit., p. 40.

⁸ E. DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo decimonono. Maggini e la scuola democratica* («Opere di E. De Sanctis dirette da C. Muscetta», XII), a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi 1961, pp. 20-23; G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 59-61, 70-71.

⁹ E. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, pp. 88-89; e cfr. ivi, pp. 89-100 (sono citati alcuni brani del manoscritto).

democratico e repubblicano, che aveva come tema la guerra d'Indipendenza americana. Apparentemente stravagante quell'ambientazione storica, ma comprensibile, dal punto di vista politico, il tema affrontato dal giovane Verga. L'argomento delle guerre per l'indipendenza implicava infatti, negli anni della lotta per l'Unità d'Italia, la questione del rapporto fra liberazione (come lotta di popolo) e conquista (regia). Un problema, questo, che ridotto a puro tema retorico riecheggiava sin nella scuola catanese di Antonino Abate, ispirando anche l'argomento di *Amore e Patria*.¹⁰

I Carbonari della montagna, il primo romanzo edito, è anche il primo di Verga ad avere come argomento il Meridione d'Italia. È infatti ambientato nella Calabria del 1810, durante il regno di Murat. La realtà particolare della Sicilia appariva infatti comprensibile a Verga solo a partire da un punto di vista nazionale.¹¹ Ma anche ragioni autobiografiche potevano contribuire alla scelta del soggetto. Carbonaro, a Vizzini, era infatti stato il nonno di Verga. E «Calabrese» era stata la prima carboneria del Calatino.¹²

Un modello prossimo gli giungeva proprio dalla gloria letteraria catanese, Domenico Castorina, che nel suo romanzo storico *I tre alla difesa di Torino*, con un intreccio di ambientazione piemontese e

¹⁰ G. COMPAGNINO, *Su alcuni aspetti della cultura letteraria in Sicilia fra Sette e Ottocento*, in «Siculorum Gymnasium», n.s. LV, 2002, pp. 75-102, alle pp. 98-99. E cfr. C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*, cit., pp. 109-110. Un'edizione dell'opera del Botta figura nel catalogo della biblioteca di Verga: cfr. *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, intr. di S.S. Nigro, Assessorato Regionale dei Beni culturali e ambientali e della P. I., Catania 1985, p. 61.

¹¹ N. MINEO, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne I carbonari della montagna*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi della Fondazione Verga (Catania, 23-24 novembre 1979) Catania 1981, pp. 81-103, alle pp. 82-83.

¹² Cfr. G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder 1990, p. 10; G. CINGARI, *La Storia*, in G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, letti da E. Branciforti e G. Cingari, Palermo, Edikronos 1981, pp. XVIII-XXV, a p. XX: il Calatino era stato «già terreno nel '99 d'una caccia di milizioti ai giacobini che aveva toccato – con Caltagirone, Grammichele e Mineo – anche la Vizzini di Verga». Sulle fonti storiche del romanzo di Verga cfr. C. Colicchi, *Impegno politico e fonti storiche ne I Carbonari della montagna*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga...*, cit., pp. 151-164.

con un tema di interesse nazionale, aveva offerto un esempio di emancipazione dallo spazio municipale e siciliano.¹³

Sono tre i momenti storici a cui si connettono le vicende redazionali de *I Carbonari della montagna*, almeno secondo quanto dichiarato dallo stesso Verga, nella prefazione al romanzo.¹⁴ A ispirare la scrittura non fu l'entusiasmo per l'impresa dei Mille, ma la delusione per le vicende della Seconda Guerra d'Indipendenza. Il romanzo fu iniziato infatti «in un giorno di lutto nazionale», in occasione della pace di Villafranca, nel luglio del 1859. La stesura proseguì sino al febbraio del 1860, per interrompersi nei mesi di aprile e maggio, nell'attesa dello sbarco dei Mille («in mezzo alle ansie supreme dell'aspettativa dell'Aprile 1860»). Il romanzo fu ripreso proprio in una fase di nuova speranza, e condotto a termine, in una prima stesura, dopo lo sbarco di Garibaldi in Sicilia, probabilmente tra la fine di maggio e i primi di giugno del 1860. I «mille diavoli rossi» di Garibaldi determinano pertanto la ripresa e la conclusione del romanzo. La pubblicazione avvenne però in un'altra fase successiva, tra il novembre del 1861 e il 1862.¹⁵ L'occasione per pubblicare il romanzo fu determinata dal brigantaggio («Quando si parlò di briganti *I Carbonari* per una strana coincidenza, ci tornarono in mente»).¹⁶ Sono pertanto le conseguenze dell'arrivo di Garibaldi in Sicilia a influenzare la definitiva revisione del testo, determinando il messaggio politico che Verga voleva affidare al romanzo.

A costituire lo schema dell'intreccio sono vicende d'amore che si intersecano, contrapposizioni manichee e melodrammatiche tra eroi e traditori, tra donne virtuose e donne corrotte.¹⁷ La storia rimane solo sullo sfondo, non diviene mai essa stessa protagonista,

¹³ C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*, cit., pp. 80-85; Idem, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia, La Scuola 1981, pp. 19-20.

¹⁴ Cfr. R. VERDIRAME, *Introduzione*, in G. Verga, *I Carbonari della montagna*, cit., pp. IX-XI: «in mancanza di documenti e testimonianze esterne» è solo la «breve prefazione verghiana» a consentirci di «stabilire i tempi di elaborazione» del romanzo.

¹⁵ Ivi, pp. X-XI, XIX: «furono editi in quattro volumi in 16°, il primo ed il secondo dalla tipografia catanese di Vincenzo Galatola, nel 1861, gli altri due sempre a Catania ma dalla tipografia dell'Ospizio di Beneficenza, nel 1862».

¹⁶ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 5.

¹⁷ Cfr. P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche 1985.

come nel grande romanzo storico (quello manzoniano, in Italia), dove, come è stato detto, il passato viene rappresentato «come preparazione del presente».¹⁸ Lo spirito patriottico è affidato a retoriche dichiarazioni, come nei romanzi di Francesco Domenico Guerrazzi.¹⁹ Protagonista del romanzo è Corrado, figlio illegittimo di un nobile borbonico e «Gran-Maestro» della Carboneria. Dopo aver combattuto per Napoleone, disilluso, Corrado guida i «Carbonari della montagna» nella lotta contro i francesi, sostenendo «una dinastia, quantunque dispotica» (quella dei Borboni) in nome dell'indipendenza del proprio paese.²⁰ Corrado, catturato dai francesi, muore da eroe, subito seguito dalla donna amata, che non è riuscita a salvarlo.

Il tradimento e la caduta delle illusioni non segnano solo la sfera dei rapporti individuali, ma anche quella degli eventi storici: Napoleone e i francesi tradiscono gli italiani; i Borboni tradiscono i carbonari. Ed è lo stesso schieramento dei patrioti, quello dei Carbonari, a degenerare, a tradire in parte gli ideali più puri: «la parte più infima e quindi più bisognosa», scrive Verga, si dà «in preda agli eccessi», contrapponendosi alla parte «più intelligente ed elevata».²¹

Nonostante Verga affermi, in premessa, di aver voluto anche lui «combattere» con quel romanzo la «battaglia morale» contro i Borboni, l'istanza di fondo del romanzo non è antiborbonica, ma nazionale e unitaria.²² Il regime borbonico viene accettato come un

¹⁸ Cfr. G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, introd. di C. Cases, Torino, Einaudi 1965, p. 58.

¹⁹ Cfr. F. DE SANCTIS, *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi 1955 («Opere», X), p. 272: la «concezione» dei *Promessi Sposi* era definita da De Sanctis «eminentemente patriottica, eminentemente democratica, eminentemente religiosa», per quanto l'autore non «vi parlasse di patria e di nazionalità» (come faceva invece il democratico Guerrazzi).

²⁰ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 100.

²¹ Ivi, p. 388.

²² Cfr. N. MINEO, *Strutture narrative e orientamenti ideologici...*, cit., pp. 87-88: «Le due motivazioni del sentimento politico, l'*animus* indipendentistico-nazionale (che qui si esprime come odio antifrancese per effetto soprattutto della delusione di Villafranca) e quello antiborbonico, avrebbero pesato però con diversa incidenza nel tempo della redazione, inducendo la prima ad iniziare la stesura nel giorno appunto di Villafranca, la seconda esplicitandosi con la maggior nettezza nelle pagine successive alla rivolta catanese del 31 maggio '60». Le «due motivazioni» indicate nella prefazione, più che amalgamarsi, «sembrano

male minore rispetto all'occupazione straniera, francese, nonostante sia ricordata ed esecrata la repressione dei patrioti repubblicani della rivoluzione del 1799. Lo spirito antiborbonico diventa però ben visibile nei capitoli conclusivi del romanzo, nelle parti che Verga scrisse verosimilmente dopo lo sbarco dei Mille.²³

Ciò che invece rimane costante dall'inizio alla fine del romanzo è l'attenzione di Verga nell'attribuire alla nobiltà ogni valore morale e civile, nel distinguere insistentemente i «Carbonari» (i nobili e i contadini «buoni» da loro diretti), dai cosiddetti «briganti». Come pure costante è la preoccupazione di esorcizzare l'orrore della «guerra civile».

Verga, che si era arruolato dopo l'arrivo di Garibaldi nella Guardia nazionale a difesa dell'ordine e degli ideali unitari, aveva assistito all'esplosione delle violente ribellioni sociali, nel territorio catanese. Aveva certamente appreso dei sanguinosi «fatti» di Bronte. Nel maggio del 1861, di servizio nella Guardia nazionale, era stato impegnato in prima persona, a Catania, a reprimere un tentativo di rivolta (il segnale era stato dato sventolando «una bandiera», come già a

distribuirsi in senso orizzontale piuttosto che cooperare con pari intensità per tutta la durata del romanzo». Nel III capitolo il dialogo tra Giustina e il padre esplicita l'orientamento in senso indipendentistico-nazionale unitario, e anti-francese. Cfr. G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., pp. 21-22: «da nostra povera Italia è in un punto in cui ha bisogno più che mai dei suoi figli; là vi è l'insulto e il sogghigno del soldato francese, del tedesco, dello straniero [...] se Dio ci dà la forza di cacciare i francesi come abbiamo cacciato gli austriaci, e da ogni parte i forestieri, noi avremo leggi proprie e un Re nobilitato dalla Costituzione». Motivo ribadito nel corso del romanzo, anche nella struttura dell'intreccio, in cui i francesi sono rappresentati come particolarmente odiosi.

²³ Cfr. N. MINEO, *Strutture narrative e orientamenti ideologici...*, cit., pp. 88-89: a partire dal XLIX capitolo la condanna dei Borboni diventa irrevocabile nella denuncia del tradimento della regina Maria Carolina ai danni dei carbonari calabresi. Mineo ipotizza che la parte del romanzo scritta nel giugno del 1860 sia quella più esplicitamente antiborbonica, che ha inizio col XLIX capitolo. Prima, nella parte più consistente del romanzo, «non si trovano indizi che predispongano l'attesa del tradimento borbonico e della deprecatoria condanna da parte del Verga». Si potrebbe pertanto «presumere che l'intento iniziale fosse non la linea di collisione nei confronti della monarchia napoletana, ma anzi il suo coinvolgimento nella prospettiva nazionale e liberale, che è la motivazione da cui, al livello più profondo, è generato veramente tutto il piano ideologico-politico del romanzo».

Bronte, «e gridando *Viva l'Italia, Viva Vittorio Emanuele, morte ai Borboni*».²⁴ L'urgenza politica di fatto veniva a subordinare ogni prospettiva storica. Con quel sedicente romanzo storico Verga intendeva indirizzare così un efficace e rassicurante messaggio politico ai suoi diretti destinatari: non tanto il pubblico nazionale, allora improponibile per lui, ma i «galantuomini» siciliani, che dopo lo sbarco dei Mille si sentivano minacciati dalle rivolte contadine. E Verga operava nel romanzo una netta distinzione: da una parte i «carbonari» veri, rappresentati dai «gentiluomini» e dai contadini «buoni» (quelli che si associano al movimento nazionale diretto dai patrioti di alto rango); dall'altra parte i contadini «cattivi», i «briganti»: prima regi, nel 1810, per iniziativa di Ferdinando e Carolina, ora, nel 1861, legittimisti, come quelli repressi dalla guardia nazionale e da Cialdini.²⁵ La difesa politica del ruolo della Carboneria era del resto ribadita nel manifesto di presentazione del romanzo, scritto nel novembre 1861 per attrarre lettori:

malgrado quanto si è detto e fatto per denigrarla, per calunniarla, questa Carboneria fu l'unica, la vera, e coraggiosa manifestazione del sentimento nazionale in tempi quando italiani e stranieri si davano la mano per conculcarlo e deprimerlo nel modo più turpe.²⁶

Il quasi ossimorico titolo del romanzo manifestava il difficile, insolito, accostamento dell'*inventio* del soggetto («carbonari» e «montagna»). La montagna non era infatti, storicamente, lo spazio tipico dei «galantuomini». «Essi sono i signori del paese e noi della montagna», dichiarò emblematicamente un vecchio brigante molisano.²⁷ E con una prolessi premonitrice, fatta pronunciare nel romanzo a

²⁴ Cfr. E. DE ROBERTO, *Ricordi e aneddoti vergbiani*, in *Studi vergbiani*, I, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud 1929, pp. 72-75, alle pp. 72-73 (Appunti di conversazioni del 18 marzo 1890); N. CAPPELLANI, *l'ita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1940, pp. 34-38; G. RAYA, *l'ita di Giovanni Verga*, cit., pp. 24-26.

²⁵ Cfr. G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., pp. 5-6. Cfr. N. MINEO, *Strutture narrative e orientamenti ideologici...*, cit., pp. 86 e 95.

²⁶ Il manifesto è riportato da R. VERDIRAME, *Introduzione*, cit., p. XII.

²⁷ E. MOLFESI, *Storia del brigantaggio dopo l'unità*, Milano, Feltrinelli 1964, p. 131; cfr. E.J. HOBBSAWM, *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Torino, Einaudi 1971, p. 11.

uno dei «gentiluomini», Verga prospettava come un movimento dalle montagne (alle città) la realizzazione di ciò «che al 1799 [...] tentarono i martiri della libertà»: «Il giorno in cui questi *carbonari* scenderanno dalle montagne, sarà l'ultimo della dominazione straniera [...] e noi avremo l'Italia per noi e la Costituzione».²⁸

Nella prefazione del romanzo Verga stabiliva una rilevante «coincidenza» tra il presente e il passato in cui aveva collocato il romanzo. L'analogia era individuata appunto nel brigantaggio, che non gli appariva certo come forma di ribellismo sociale,²⁹ ma come un sanguinario strumento utilizzato dai Borboni contro i patrioti calabresi (i «Carbonari») nel 1810, contro la nuova Italia e il diritto di proprietà nel 1861.³⁰ Verga è chiarissimo nella premessa sulla contingenza storica che motiva la pubblicazione della sua opera:

Quando questo brigantaggio [cioè quello del 1860-61] assunse caratteri tanto terribili da fare illudere anche spiriti elevati, italiani irreprensibili sulle vere aspirazioni di quel popolo, ebbimo la nostra ultima maledizione da lanciare a questa razza perversa, che tale avevamo conosciuto sempre.³¹

Ma non rimaneva limitato alla prefazione dei *Carbonari*, il riflesso dell'urgenza politica. Concluso il romanzo, Verga intervenne fortemente sul testo (sia sul manoscritto, una copia già tirata «in pulito per la stampa»,³² sia sulle bozze) che risulta pertanto integrato, modi-

²⁸ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 23. Cfr. G. CINGARI, *La Storia*, cit., p. XXI.

²⁹ Cfr. E.J. HOBBSAWM, *I banditi*, cit.; G. CINGARI, *Brigantaggio, proprietari e contadini nel Sud (1799-1900)*, Reggio Calabria, Editori Meridionali Riuniti 1976.

³⁰ Cfr. G. CINGARI, *La Storia*, cit., p. XXI: Francesco Saverio Nitti individuò una stretta connessione tra «la storia dei Borboni, dopo Carlo III» e «quella del brigantaggio».

³¹ Cfr. G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., pp. 5-6; G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 74: Verga «avrà supposto che quelle stesse forze che egli metteva di fronte, i generosi carbonari patrioti e i perfidi Borboni reazionari, erano forze ancora in atto, se anche i nomi, dopo il '60, erano mutati [...]». In questo senso, è da ritenersi che i *Carbonari* conservassero un'attualità polemica, anche dopo la liberazione della Sicilia e dell'Italia».

³² E. BRANCHFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'edizione nazionale*, Le Monnier, Firenze 1986, pp. 57-170, a p. 69.

ficato, riorientato sotto il profilo politico-ideologico.³³ Viene così ulteriormente esaltato il carattere unitario antistraniero, come in questi brani aggiunti o modificati rispetto alla prima stesura del manoscritto:

e se Dio ci dà la forza di cacciare i francesi come abbiamo cacciato gli austriaci, e da ogni parte i forestieri, noi avremo leggi proprie e un Re nobilitato della Costituzione.³⁴

Volevo combattere di fronte questi francesi e far loro vedere come si battono gl'Italiani quando possono farlo per la loro terra. Ah, doveva essere ben penosa quest'oppressione straniera per costringerci ad unirci al re che avea sparso il sangue dei patrioti a Napoli.³⁵

E più netta, nei capitoli conclusivi, con intere parti aggiunte o modificate, si fa la distinzione tra «Carbonari», cioè patrioti autentici, e «briganti», cioè i contadini «cattivi».³⁶ Si avvertono i riflessi dell'attualità politica, delle nuove contraddizioni che si manifestavano nel 1860-61. A questi «briganti» sono assimilati coloro che hanno tradito gli ideali, «i Carbonari che son sbarcati dalla Sicilia [e che]

³³ Cfr. R. VERDIRAME, *Introduzione*, cit., p. XIX: l'ultimo fascicolo del manoscritto dei *Carbonari* (attestato dalla riproduzione in microfilm), comprendente i dodici capitoli finali e l'*Epilogo*, «presenta, rispetto ai tre precedenti, una maggiore frequenza di pagine intricate, dense di correzioni, soppressioni e soprattutto integrazioni, che caratterizzano nella storia del testo un momento di intensa revisione collegato probabilmente all'incalzare degli eventi storici ricordati, che indussero lo scrittore ad operare una retifica della linea ideologica del romanzo. [...] L'esame dell'autografo dei *Carbonari* testimonia dunque in modo certo un'ampia e sistematica revisione del testo condotta dall'autore a composizione dell'opera già conclusa e proseguita poi anche nelle bozze». E cfr. EADEM, ivi, pp. XXIII-XXIV, a proposito delle varianti risultanti dal confronto tra la prima stesura del manoscritto e «la redazione risultante dalla correzione operata sull'autografo»: rilevante è «la serie assai cospicua di correzioni (aggiunte e soppressioni) d'ordine narrativo che, esplicandosi nel campo delle determinazioni ambientali e psicologiche fino a rilevanti aggiustamenti storico-politici, hanno modificato il disegno e la linea ideologica del testo».

³⁴ Cfr. R. VERDIRAME, *Introduzione*, cit., pp. XXVIII-XXIX; e G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., cap. III, p. 23.

³⁵ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., cap. XXXI, p. 215.

³⁶ Cfr. soprattutto le varianti del capitolo XLIX rilevate da R. VERDIRAME, *Introduzione*, cit., pp. XXIX-XXXII; e G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., pp. 342-345.

mettono tutto a ruba e a fuoco peggio ancora dei nostri nemici, senza aver riguardo a patrioti o a Giacobini».³⁷ Sono essi, i falsi Carbonari, utilizzati dai Borboni traditori, a minacciare, nella conclusione del romanzo, «le speranze dei patrioti nell'avvenire d'Italia».³⁸ È risulta evidente l'accentuarsi dell'attenzione ai conflitti tra i patrioti, ai tradimenti del programma iniziale:

Si, Parafanti non era più nostro fratello. Parafanti era indegno del nome di Carbonaro ... In quella lettera là ... mi si dice anche che Parafanti avea fatto causa comune coi briganti. Ebbene! Dio l'ha punito della sua diserzione: se quest'uomo, invece di essere ucciso nel bosco di Nicaastro, fosse riuscito a forza di audacia a condurci sopra la sua banda di galeotti, noi avremmo avuto un nemico di più da combattere.³⁹

Costituiscono, i falsi Carbonari, plebei e traditori, un ulteriore nemico: «Il giorno in cui i Borboni hanno voluto percuotere la Carboneria e le speranze d'Italia l'hanno fatto col mandarci questi *aiuti dalle galere*».⁴⁰

Alla redazione originaria del manoscritto risultano aggiunti elementi testuali (frasi, ma anche brevi sequenze narrative) che sembrano riflettere i timori per le divisioni tra i patrioti, per gli esiti della lotta. E sembrano riguardare oltre che il tempo del racconto (il 1810), anche quello della scrittura e della revisione del testo del romanzo (il periodo 1860-1861):

quei signori puzzano di galera da una lega, e rubano come gente del mestiere senza mirare a Carbonari o a Giacobini; ma molti dei nostri, perseguitati e affamati, non hanno trovato miglior partito che di unirsi a questi uomini che ci hanno regalato da Sicilia [...] questi signori che anche noi incominciamo ora a chiamar briganti [...] le persecuzioni e la fame fa concorrere molti dei nostri coi briganti.⁴¹

³⁷ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., pp. 343-344.

³⁸ Ivi, p. 344.

³⁹ Ivi, p. 345. Su «Parafanti», che prende il nome da un brigante storico (Paolo Mancuso, detto Parafante) cfr. R. VERDIRAME, *Introduzione*, cit., p. XXVI; G. Cingari, *La Storia*, cit., p. XXII.

⁴⁰ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 345.

⁴¹ Ivi, p. 343.

Nel corso del romanzo si era manifestata insistentemente l'attenzione alla distinzione di ruoli, nella comune lotta, tra «gentiluomini» (i patrioti di alto rango) e contadini. Come in questo passo, in cui la scelta filoborbonica dei gentiluomini, giustificata in funzione patriottica e antifrancesa, risulta anch'essa aggiunta nel manoscritto, rispetto alla prima stesura. Appaiono così marcate le differenti motivazioni che spingono alla lotta i due distinti ceti:

voi, venuti da un'altra patria, avete costretti i gentiluomini a stringersi attorno ad una dinastia, quantunque dispotica, per difendere l'onore e la libertà della patria, per non soffrire più il sogghigno del soldato straniero; avete costretto questi poveri contadini a prendere le armi per spargere il sangue civile, a lasciare la zappa per non avere che dar da mangiare ai figli loro, per difendere le loro mogli ... Ecco il frutto dell'opera vostra: i semplici contadini hanno preso il fucile, hanno imparato a supplire coll'astuzia e gli aguati [sic] alla disciplina e alla forza; i gentiluomini hanno giurato di servirsi della disgrazia dei Borboni per far libero il Regno e forse l'Italia tutta, per darle quella Costituzione che il vostro Re stesso ne ha lacerato [...].⁴²

La composizione della Carboneria (del movimento patriottico) appariva infatti bipolare, con i contadini in funzione subordinata rispetto ai «gentiluomini», come si manifesta visibilmente nella disposizione gerarchica degli scanni nella «baracca dei Carbonari»:

Quelli là, egli disse, servono ai Capi che siamo dieci, non compreso il Gran-Maestro, o, per non parlarvi in gergo, il Capo Supremo superiore agli stessi dieci Capi. I sedili bassi servono ai piccoli Capi contadini che hanno qualche influenza nel contado, ognuno dei quali è superiore ad una ventina di uomini circa.⁴³

⁴² Ivi, p. 100. E cfr. C. ANNONI, *Il giovane Verga*, in G. VERGA, *I Carbonari della montagna. Romanzo storico. Sulle lagune. Racconto*, a cura di C. A., Milano, Vita e pensiero 1975, pp. 3-79, a p. 21.

⁴³ G. VERGA, *I carbonari della montagna*, a cura di R. Verdirame, cit., p. 46. Cfr. N. MINEO, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ...*, pp. 90-92. E cfr. G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 22, dove viene affermato il ruolo dirigente dei «gentiluomini» (i nobili): «Vi è un dovere sacro, che pesa sulla testa di ogni gentiluomo – Tutta intera la nobiltà di Francia, cadendo col suo re sotto la scure, ha mostrato agli stessi suoi carnefici che tutto ciò che è bello, che è grande, che è buono, è retaggio di questo braccio posto da Dio a lustro e sostegno dei regni; ha mostrato al mondo che la nobiltà si uccide, ma non si calpesta».

Nel 1810 come nel 1860 per Verga il ruolo dei contadini era quello di porsi dalla parte dei «gentiluomini», in naturale dipendenza da questi. Il pericolo, nel 1810 come nel 1860 (o nel 1861) era quello che si degradasse a guerra civile la guerra nazionale. Era il blocco «gentiluomini»/contadini a evitare il degrado del contadino in bandito. Blocco che nel 1810 come nel 1860 Verga vedeva minacciato dalla reazione dei Borboni.

L'accentuazione delle distinzioni oppositive tra Carbonari veri e briganti, tra contadini buoni e cattivi non sembrerebbero risalire ai giorni successivi a Villafranca, al 1859, quando Verga iniziò il romanzo; né probabilmente a quelli dell'entusiasmo per Garibaldi, nel 1860. Dovrebbero invece essere state introdotte o accentuate proprio nella fase di revisione del testo, dopo che il romanzo era già stato concluso. E quindi dopo gli episodi di sollevazione contadina, prima di tutti quelli di Bronte, che impressionarono fortemente Verga (impegnato nella guardia nazionale) e i galantuomini siciliani.⁴⁴ E gli echi di quelle rivolte e dei timori che suscitavano si riflettono sulle pagine di quel romanzo giovanile di Verga, di non elevato valore letterario, ma documento fondamentale degli orientamenti politici del giovane Verga. Il brigantaggio non influì certamente nella concezione originaria del romanzo, ma gli esiti della spedizione dei Mille, i timori nati dagli episodi sanguinosi di ribellione contadina, influirono in qualche misura nella fase di revisione del testo, successivo al completamento della composizione.

L'interpretazione dei *Carbonari della montagna* che ho qui avanzato si è avvalsa soprattutto dei risultati di alcuni contributi fondamentali sul romanzo giovanile di Verga: quello di Nicola Mineo, che ne ha indagato agli inizi degli anni Ottanta gli orientamenti ideologici; quello di Rita Verdirame che nel 1988 ci ha messo a disposizione l'edizione critica del romanzo, curata per l'Edizione Nazionale delle Opere di Verga. Due contributi che ho provato a mettere in correlazione, sviluppando alcuni spunti della ricostruzione di Nicola Mineo con gli esiti delle indagini filologiche di Rita Verdirame. Ma

⁴⁴ G. CINGARI (*La Storia*, cit., pp. XX-XXI) sostiene invece che «i tempi di stesura del romanzo escludono che il giovanissimo scrittore sia stato influenzato dal brigantaggio seguito all'Unità». Gaetano Cingari non aveva comunque presenti i risultati offerti dall'edizione critica del romanzo curata da Rita Verdirame.

un terzo studio devo però chiamare in causa, per una ulteriore ipotesi interpretativa che intendo prospettare. Ne è autore Leonardo Sciascia. In un suo celebre saggio del 1963 lo scrittore si occupò non tanto dei *Carbonari della montagna*, ma dell'altro testo da cui ho preso le mosse, la ben più matura e artisticamente rilevante novella *Libertà*. Sciascia rilevò l'alterazione di alcuni dati storici da parte di Verga, a proposito dei fatti di Bronte: la sostituzione del pazzo del paese, fucilato dai garibaldini, con un nano; la rimozione, dalle vicende rappresentate, di un patriota liberale, di un galantuomo come lo stesso Verga, 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. Quando fu fucilato, nessuno a Catania «sospettò che ciò fosse avvenuto perché reputato borbonico, ma invece come eccessivamente rivoluzionario». ⁴⁵ E riflettendo sul fatto che al tempo dei fatti di Bronte Verga aveva venti anni, e i ricordi di quella e di altre rivolte, e «del *processone* che poi si tenne a Catania, dovevano essere ben vivi quando, nel 1882, scrisse la novella *Libertà*», Sciascia avanzava una suggestiva ipotesi:

Non sarebbe per noi una sorpresa, anzi, se dalle sue carte venisse fuori qualche redazione della novella di data più remota; o degli appunti, delle note, che in qualche modo dessero conferma a questo nostro sospetto; che in *Libertà* le ragioni dell'arte, cioè di una superiore mistificazione che è poi superiore verità, abbiano coinciso con le ragioni di una mistificazione risorgimentale cui il Verga, monarchico e crispino, si sentiva tenuto. ⁴⁶

La mistificazione ideologica su alcuni dati del vero storico non

⁴⁵ L. SCIASCIA, *Verga e la libertà* [1963] in *La corda puzza*, Torino, Einaudi 1970; cfr. in IDEM, *Opere. 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani 2000, pp. 1036-1052, a p. 1049 (lettera del senatore Carnazza-Amari indirizzata a Benedetto Radice). Ma cfr. G. GIARRIZZO, *Garibaldi e le istituzioni municipali nel 1860*, in *Atti del Seminario internazionale Garibaldi e la Sicilia nel 1860* (Palermo, 6-8 aprile 1983), «Archivio storico siciliano», serie IV, IX (1983), pp. 241-248.

⁴⁶ L. SCIASCIA, *Verga e la libertà*, cit., pp. 1044-1045. E cfr. ivi, p. 1047: «Anzi, noi che abbiamo familiarità con le carte del processo, siamo portati a credere che lo scrittore lo abbia seguito da spettatore, e ne abbia conservato in appunti o indelebilmente nella memoria un intenso ricordo».

impedisce alla straordinaria novella di Verga, grazie all'onestà artistica degli scrittori veramente grandi, di offrirci, indipendentemente dall'ideologia di Verga, uno straordinario, artistico rispecchiamento della incollabile separazione tra contadini siciliani e patrioti del nostro Risorgimento. Ma la suggestiva ipotesi di Sciascia appare, a ben vedere, più che fondata. Il riscontro immediato dei fatti di Bronte, gli «appunti e le note» immaginati da Sciascia esistono, sono presenti nelle idee e nelle scritture del Verga ventenne. Non in manoscritti, per ora di certo non ritrovati, ma verosimilmente proprio nelle integrazioni, nelle inserzioni, nelle riscritture introdotte a margine del testo originario, nella fase di revisione del testo dei *Carbonari della montagna*. Con le modalità retoriche, rozze, ingenuie, proiettando nel passato la volontà di persuasione indirizzata al presente ma con inequivoca intenzione politica, ribadita ancora una volta nella premessa:

Ci siamo ingannati. Il brigantaggio del 1861 ha fatto un passo di più [rispetto a quello del 1810], poiché è la negazione di 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! ⁴⁷

Ho marcato l'interpretazione politica del Verga ventenne, convinto come sono che non sia il caso di attardarsi sulle qualità letterarie delle sue prime opere. E d'altra parte l'impegno politico di Verga si manifestava in quella fase anche con la sua attività di giornalista politico, dirigendo e collaborando a giornali tanto effimeri quanto combattivi: «L'Italia contemporanea», «L'Indipendente», «Roma degli Italiani». Gli era a fianco l'amico Nicolò Niceforo che aveva individuato *la vera missione del letterato* nell'allargare il consenso alla cultura del cambiamento. ⁴⁸ Questo impegno militante del giovane Verga sembra confermato dalla pubblicazione, nel 1863, della sua terza opera, *Sulle lagune*, ⁴⁹ su «La Nuova Europa», una rivista fiorentina di orientamento laico e repubblicano, diretta dal mazziniano Alberto Mario, e schierata con la sinistra risorgimentale. Era l'ultimo

⁴⁷ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 6.

⁴⁸ Citato in C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*, cit., p. 114.

⁴⁹ Cfr. R. VERDIRAME, *Introduzione*, cit., p. XXXVI; E. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., pp. 118-129.

frutto delle giovanili passioni politiche di Verga, e la prima opera con cui il giovane siciliano collocava la propria rappresentazione nel Nord Italia, in una Venezia ancora soggetta all'Austria. E con la scena del popolo festante per la notizia dell'entrata di Garibaldi a Napoli si apre il racconto. *Sulle lagune* sembrerebbe, per il tema trattato, l'opera più dichiaratamente risorgimentale. Ma il tema mazziniano della solidarietà delle nazioni oppresse rimane appunto solo tema, sullo sfondo. L'intreccio si regge infatti su una storia d'amore, dall'esito infelice, tra un ufficiale asburgico di nazionalità ungherese e una donna italiana. Ma questo tema politico costituisce appunto solo la tenue cornice di un romanzo d'appendice, dove a dominare è invece quella tematica erotico-passionale che sarebbe presto stata assunta da Verga come soggetto quasi esclusivo delle sue opere.

Subentra infatti ben presto per Verga il momento del disinganno e della delusione post-risorgimentale. Nei successivi romanzi gli ideali patriottici e gli interessi politici cederanno totalmente il loro posto alla sfera privata. Il Risorgimento è rimosso, assente. Fino a *Era*, nel 1873. E non perché *Era* abbia come tema il Risorgimento. Ma perché in quel romanzo, tramite le vicende del protagonista, Enrico Lanti, come lui artista siciliano in cerca di gloria nel Nord, Verga scrive una vera e propria palinodia, una totale ritrattazione degli ideali romantici e risorgimentali della propria giovinezza. È il romanzo del disincanto, con cui, preso atto della condizione dell'artista di fronte alla nuova e inarrestabile realtà moderna, «di Banche e di Imprese industriali», Verga si lascia alle spalle le proprie «radici» e la propria formazione romantica. *Era* assume pertanto anche la funzione di un'autobiografia intellettuale, che è anche il primo «bilancio di una generazione», dopo l'Unità.⁵⁰

Il grande Verga verista degli anni Ottanta non crede più affatto né alla Storia né alla prospettiva finalistica, ottimisticamente fiduciosa nel destino del Risorgimento italiano, che aveva auspicato, retoricamente, concludendo *I Carbonari della montagna*.⁵¹

⁵⁰ Cfr. R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 7-8, 10.

⁵¹ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 389: «Attorno a quella Croce, splendente dal Campidoglio, ventisei milioni d'Italiani dovranno genuflessi 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».

Nel primo dei due grandi romanzi veristi, nei *Malavoglia*, il Risorgimento appare sì, ma filtrato nella prospettiva del mondo di Trezza, e quindi in una dimensione di totale estraneità, di totale indifferenza. La grande storia, nel IX capitolo, penetra attraverso l'epica orale di due marinai reduci, ma viene filtrata dall'ottica individuale, non univoca degli abitanti del villaggio. Verga, patriota, unitarista (mai separatista) rappresenta la terza guerra d'Indipendenza come distante, incomprensibile per gli abitanti del villaggio. Sono i Malavoglia e in particolare la madre, la Longa, a pagare, anche in questo, con la morte di Luca, l'irruzione della Storia in un mondo sino ad allora immobile. Luca Malavoglia muore in un «combattimento» di cui la sua Trezza nulla sa, avvenuto lontano, «nel mare verso Trieste», contro dei «nemici, che nessuno sapeva nemmeno chi fossero». Il racconto della battaglia di Lissa appare, in alcuni passaggi poco plausibile. È anzi questo uno dei pochi passi in cui l'autore non si eclissa del tutto, ma fa trapelare ancora, in qualche modo, la propria posizione ideologica, patriottica e nazionalistica.⁵²

Si, c'erano anche dei siciliani; 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 giovanotti 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.⁵³

Un retaggio, questo, della fede risorgimentale, che risulta quasi sovrapposta al mondo di Trezza, non regredita al suo livello. Ma, a parte questo passo, la storia grande portata a Trezza dall'epica orale dei marinai di passaggio viene frantumata, rovesciata dai diversi, stranianti punti di vista. Svuotata, trivializzata, dal sordo egoismo di Campana di legno, lo zio Crocifisso:

- Se lo dicono tutti che abbiamo perso!
- Che cosa? disse lo zio Crocifisso mettendosi la mano dietro l'orecchio.

⁵² Cfr. R. LUPERINI, *Capitolo IX. Guida alla lettura*, in G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Milano, A. Mondadori, 1988, p. 173.

⁵³ G. VERGA, *I Malavoglia*, in *I grandi romanzi*, pref. di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, A. Mondadori 2001, pp. 127-128.

- Una battaglia.
- Chi l'ha persa?
- Io, voi, tutti insomma, l'Italia; disse lo speziale.
- Io non ho perso nulla! rispose Campana di legno stringendosi nelle spalle.⁵⁴

E alla prospettiva diversa che «s'arrischio a dire qualcheduno» («Il guaio è per tante povere mamme!»), «lo zio Crocifisso che non era mamma alzò le spalle».⁵⁵

È solo la madre, la povera Longa, ad avere «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 sbarrati e lucenti, e diceva sempre di sì, come quando l'avevano mandato a fare il soldato».⁵⁶ Una sola volta la grande Storia viene nominata, assume cioè il nome dell'avvenimento. Non a Trezza, ma a Catania, che è «paese grosso». Ed è quando alla povera Longa vien letto il nome di Luca dai «libracci», dalla «dista dei morti» della battaglia di Lissa: «– Son più di quaranta giorni, – conchiuse l'impiegato, chiudendo il registro. Fu a Lissa; che non lo sapevate ancora?».⁵⁷

Siamo nuovamente approdati, a questo punto, a *Libertà*. Il romanzo *I Malaroglia*, apparso nel 1881, precede di un anno la pubblicazione su rivista di *Libertà*. E però le vicende rappresentate nei *Malaroglia* riguardano eventi accaduti dopo l'impresa dei Mille, e si concludono molto dopo, un ventennio dopo, nel 1878. Il giovane 'Ntoni, alla fine del romanzo, «sa» infatti molto di più di quanto sapesse all'inizio, quando lui per primo, nel 1863, era partito per la leva di mare, ignota, ai siciliani, prima di Garibaldi. È giunto alle porte del paese, nel suo addio definitivo, 'Ntoni «sa» molto di più rispetto al carbonaio di Bronte che aveva gridato «Viva la libertà», sorpreso che, dopo l'impresa dei Mille, non gli fosse «toccato neppure un palmo di terra».⁵⁸ Il giovane 'Ntoni è infatti più vecchio,

non anagraficamente, ma storicamente. Si è lasciato alle spalle ogni ingenuità, 'Ntoni. «Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene», dice nel dare l'addio definitivo ai propri fratelli, alla casa del nespolo, al vecchio mondo di Trezza.⁵⁹ È una dolorosa consapevolezza, amaramente raggiunta. A non sapere nulla, a mantenere fino alla conclusione della vicenda narrata il suo stupore sgomento davanti ai fatti della storia è invece il carbonaio di Bronte. Ma 'Ntoni ha visto le grandi città, si è ribellato, alla fatica senza senso, al lavoro alienante. E ha appreso, 'Ntoni, che «quando uno non ha niente, il meglio è di andarsene», anticipando, con la sua partenza senza ritorno, l'emigrazione di massa dal nostro Sud.⁶⁰ 'Ntoni al Risorgimento non ha mai creduto, neanche sa che cosa sia. Inconsapevolmente, se lo è lasciato alle spalle, così come, con consapevole delusione storica, se lo è lasciato alle spalle lo stesso autore, Verga. Il carbonaio di Bronte è invece ancora inconsapevole, ancora stupito che la sua «libertà» non coincida con quella dei garibaldini di Bixio, che issavano pure lo stesso vessillo a «tre colori» dei contadini di Bronte. Ma lui, il carbonaio, e gli altri rivoltosi brontesi, rappresentano storicamente uomini del 1860. Visti da un Verga ormai quarantenne, che ripensa, nel rispecchiarli, fatti di cui egli stesso fu testimone, diretto o indiretto, quando in Sicilia «correva Garibaldi coi suoi mille diavoli rossi».

Verga non crede più nella Storia: l'umanità così è, così è sempre stata e così sempre sarà. Nessuna speranza di cambiamento politico e sociale allevia il suo disincantato pessimismo. Le strutture del potere della società siciliana vengono sì viste come strumenti di oppressione e di ingiustizia, ma immutabili. A esse l'uomo deve soggiacere, contro di esse è impossibile ribellarsi se non commettendo altre ingiustizie e andando incontro a un inevitabile fallimento. All'ingiustizia, alla violenza, allo sfruttamento degli uomini è impossibile sottrarsi, così come è impossibile sottrarsi alla natura che determina in modo oscuro e imm modificabile il destino degli uomini.

Ma proprio questo materialistico pessimismo, questa sua impossibilità di vedere che le cose possano andare diversamente da come le vede accadere, consentono a Verga di darci una rappresentazione

⁵⁴ Ivi, p. 128.

⁵⁵ Ivi, p. 129.

⁵⁶ Ivi, p. 131.

⁵⁷ Ivi, p. 132.

⁵⁸ Cfr. G. GIARRIZZO, *La Storia*, in *I Malaroglia* letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos 1981, pp. V-XIX, a p. IX; G. VERGA, *Libertà*, cit., p. 345.

⁵⁹ G. VERGA, *I Malaroglia*, cit., p. 288.

⁶⁰ Ivi, p. 184.

della realtà umana e sociale della provincia siciliana dopo l'Unità, non solo di alto valore estetico, ma anche profondamente, storicamente veritiera. Di rappresentare, cioè, lui proprietario, galantuomo, difensore dell'ordine, con l'onestà artistica dei grandi realisti (come Balzac, come Tolstoj), le contraddizioni profonde della storia. Di rispecchiare nello spazio di poche pagine la questione centrale del Risorgimento nel Meridione. Testimonia, quella breve e straordinaria novella, i limiti storici, strutturali del nostro Risorgimento, così efficacemente espressi da quell'umile fraticello siciliano, frate Carmelo, che Giuseppe Cesare Abba aveva incontrato durante l'avanzata dei Mille:

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.⁶¹

Non un rivoluzionario, né un letterato, ma Sidney Sonnino, un uomo della destra illuminata, il direttore di quella «Rassegna settimanale» alla quale inizialmente Verga aveva promesso *I Malavoglia*, aveva così scritto nella sua *Inchiesta in Sicilia*:

le cruente sollevazioni di Pace, di Collesano, di Bronte e di molti altri luoghi, dove al grido di 'abbasso i sorci' le turbe di contadini davano addosso ai proprietari e a chiunque apparteneva alla classe agiata, avevano un carattere sociale abbastanza spiccato, per essere indizio di un male profondo e che meritava di essere preso in maggior conto. Si fece bene in allora di reprimere violentemente quei moti violenti ma, ristabilito l'ordine, conveniva pensare a curare il male nel suo germe, e ciò non fu fatto punto.⁶²

⁶¹ G.C. ABBA, *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille*, intr. di G. De Rienzo, Milano, A. Mondadori 1997, p. 69.

⁶² Cfr. in G. GIARRIZZO, *La Storia*, cit., p. VI.

DA 1860 AL GATTOPARDO:

ALCUNE TENDENZE NEL CINEMA SUL RISORGIMENTO

Senza voler ripercorrere tutta la storia della cinematografia a tematica risorgimentale, dalla *Presa di Roma* (1905) in poi, è possibile individuare alcune linee di tendenza nella rappresentazione del fatto storico, a seconda delle epoche. Una di queste mira alla rifunzionalizzazione ideologica delle risonanze emotive epiche e patriottiche ed è caratteristica del ventennio fascista, anche se non con la frequenza che si potrebbe immaginare, dal momento che quello è invece il periodo in cui saranno prodotte meno pellicole sull'argomento. Se ne realizzeranno infatti una decina negli anni del muto, dal 1905 al 1927, e una decina in quelli del regime. Non farò un lungo elenco di titoli, ma mi limiterò a indicare alcune opere che mi sembrano diversamente esemplari, nel bene e nel male, anche di altrettanti modi di intendere il concetto di «film storico».

Il primo è *1860*¹ di Alessandro Blasetti, film epocale nella cine-

¹ La trama del film narra della dura repressione attuata dall'esercito borbonico sugli insorti siciliani alla notizia dell'arrivo di Giuseppe Garibaldi. Il picciotto Carmeliddu viene inviato dai compaesani in continente per incontrare il colonnello Carini che aveva partecipato alla rivoluzione del 1848 e che si trova a Genova per sollecitare un intervento del generale il cui ritardo potrebbe essere fatale per i ribelli. Carmeliddu deve quindi abbandonare l'amata Gesuzza che, in sua assenza, viene catturata e rischia la fucilazione, temporaneamente evitata solo per una amnistia regale. Raggiunta Civitavecchia, dopo un difficile viaggio per mare, il giovane prosegue poi in treno, incontrando persone che sostengono posizioni diverse sulla situazione politica italiana. Arrivato a destinazione, incontra Carini e assiste, impotente e con crescente timore, alle difficoltà dell'allestimento della spedizione militare che, a un certo punto, sembra anche essere abbandonata. Superate le difficoltà, il 5 maggio i Mille partono da Quarto; sulle imbarcazioni, insieme a Carmeliddu, ci sono alcune delle persone di idee politiche diverse incontrate durante il viaggio, che ora sono decise all'azione e riunite sotto la guida di Garibaldi. Sbarcate a Marsala, le camicie rosse avanzano rapidamente e Carmeliddu riesce a riabbracciare la sua Gesuzza, prima di partecipare alla vittoriosa battaglia di Calatafimi.

matografia degli anni Trenta, tratto da un racconto di Gino Maz-zucchi in cui si narra di un paesino siciliano che, alla notizia dell'ar-rivo di Garibaldi in Sicilia, si mobilita e marcia incontro al generale, con fucili, coltelli e lance in resta, dietro la statua del santo protettore portato a spalla. Al di là di questo spunto, sensibilmente ridimen-sionato in fase di sceneggiatura, espliciti sono altresì i riferimenti alle *Noterelle d'uno dei Mille* di Giuseppe Cesare Abba, la cui lettura, consigliata al regista da Emilio Cecchi, allora direttore della Cines, fu determinante per l'individuazione degli elementi profilmici che creano il tono generale della pellicola.

Girato nel 1934, l'anno dopo *Vecchia guardia* che è invece un'in-terpretazione della marcia su Roma e dello squadristo, *1860* svolge il tema della partecipazione popolare all'impresa e della funzionalità di questa alla coesione nazionale, sempre nel presupposto che in quelle azioni si celasse la fondamentale sinergia tra capo e popolo che il fascismo si attribuiva. Il film si apre con la didascalia: «1860 La Sicilia era ancora sotto il dominio borbonico, che opponeva, al crescente odio del popolo, reggimenti di mercenari stranieri. La ri-volta di Palermo era soffocata nel sangue, ma le distruzioni e le stragi non facevano che accrescere l'accorrere dei "picciotti". Le bande dei ribelli si annidavano sui monti, in attesa del liberatore GIUSEPPE GARIBALDI». La macchina da presa inquadra patiboli e impiccati, edifici distrutti, cadaveri disseminati sul terreno, mentre un soldato a cavallo con una lancia dà il colpo di grazia ai feriti. Successivamente si assiste all'assalto dei "picciotti" che riescono a liberare un prigio-niero e a rifugiarsi sui monti. Questa apertura mostra come il regista veda il Risorgimento come un grande fatto popolare: gli uomini sono vestiti di cappelli, gambali, scapolari in pelle di pecora; le donne con i loro scialli neri sembrano avere una propria divisa e costituire anch'esse un esercito, con un proprio condottiero, quel padre Co-stanzo interpretato da Gianfranco Giachetti, che le guida.

All'epoca incondizionatamente esaltato dai redattori di "Ci-nema", più che dal pubblico, il film fu oggetto di una lunga polemica di carattere storicistico. Blasetti verrà messo in croce principalmente per gli ultimi minuti del film che, con la rappresentazione delle falangi fasciste che sfilano davanti ai reduci garibaldini, sullo sfondo del Foro Mussolini, rappresentano il segno sicuramente più gros-solano ed esplicito di una consonanza con la propaganda del regime peraltro abbastanza camuffata nel resto dell'opera.

Nel 1951, quando l'epilogo verrà amputato per la riedizione cu-rata dallo stesso Blasetti e uscita con il titolo *I Mille di Garibaldi*, emer-gerà integralmente la severa asciuttezza stilistica del regista a cui non erano estranee le influenze del cinema sovietico, così attento alla va-lorizzazione del paesaggio, così coraggioso nell'individuazione di tipi e personaggi popolari, così efficace nell'uso del montaggio. Da qui deriverà il ribaltamento della prospettiva ideologica in cui il film veniva mortificato e la riconsiderazione della pellicola come un in-cunabolo dell'estetica neorealista peraltro avvalorata dall'impressione che, a ben guardare, il regista contraddicesse proprio la vocazione retorico-nazionalista del fascismo, o certi valori e modelli culturali su cui era fondato il tentativo di nazionalizzazione delle masse: il primato dell'azione sulla parola; l'esaltazione del popolo semplice e ingenuo depositario delle italiane virtù primigenie; la necessità della fede in un Capo, all'insegna di un conciliante interclassismo.

Ma l'incombenza di Garibaldi come demiurgo dell'impresa gari-baldina non presuppone, però, nessun culto della sua personalità eroica tant'è che il generale appare fisicamente soltanto in poche ra-pide inquadrature e senza alcuna posa dittatoriale. A ben guardare, nel film si assiste perciò, come scrive Massimo Onofri, a «un'aggres-sione dall'interno di quel collante esplicito che è l'ideologia risorgi-mentale fascista. Ciò vuol dire, detto in altri termini, che in *1860* il testo vive del conflitto con un antitestò che ne mette continuamente in crisi le premesse e i valori conclamati»² e i cui segni sono variamente presenti anche in altri elementi della rappresentazione quali il netto primato assegnato all'umanità quotidiana di Carmeliddu e Gesuzza che riescono a conciliare il senso del dovere di fronte alla Patria con il sentimento della pace domestica o la rinuncia a qualsiasi piaggeria nei confronti del mito paludato della lingua italiana, a favore di un compiaciuto multilinguismo inteso insieme come sinonimo di di-stinzione e di uguaglianza tra le etnie regionali. Se non saranno suffi-cienti questi elementi a far considerare rigorosamente storiografiche le prospettive e le finalità narrative del film, tuttavia è evidente lo scarto tra *1860* e tutto quel cinema storico coevo banalmente asservito alla convenzionalità di tanti film avventurosi e in costume cari al regime.

² Cfr. M. ONOFRI, *L'epopea infranta. Retorica e antiretorica per Garibaldi*, Milano, Medusa 2011, p. 119.

La ragion d'essere del film risiede nella raffinatezza del rigore formale di Blasetti che coniuga la ricercatezza plastica della fotografia, mutuata dai modelli sovietici, con la tradizione figurativa dei macchiaioli italiani.³ Alla vivacità della costruzione narrativa non sono estranee certe incrinature ironiche peraltro presenti anche nelle pellicole dell'immediato dopoguerra. L'ironia del resto si riscontra nei film neorealisti, anche in quelli più drammatici come *Roma città aperta* o *Paisà*; nel film di Blasetti si avverte uno spunto bonario, se non espressamente satirico almeno nella sequenza in cui Carmeliddu, nello scompartimento di un treno, partecipa straniato a un sapido teatrino delle ideologie che contrappone tesi e antitesi di monarchici e repubblicani, neoguelfi alla Gioberti e federalisti seguaci di Cattaneo, avversari dell'unità nazionale e ingenui fans garibaldini.

Nella rappresentazione del Risorgimento, una seconda linea di tendenza emerge soprattutto negli anni Quaranta in cui l'ambientazione storica funge da posticcia cornice di trame avventurose e romantiche. Nella storia del nostro cinema, il calligrafismo che contrassegna questa produzione si esprimerà attraverso film notevoli, almeno sul piano delle scelte estetiche ed espressive, rispetto all'enfatica e retorica produzione dell'epoca fascista. Registi come Mario Soldati o Alberto Lattuada, con i rispettivi *Piccolo Mondo Antico* (1941) e *Giacomo l'idealista* (1943) restituiscono un clima veritiero e, soprattutto il secondo, anche qualche flebile eco di certe delusioni pur serpeggianti negli ambienti più progressisti dopo la conquista regia.

Nel periodo dal 1949 al 1954, il Risorgimento sarà trattato di scorcio attraverso film biografici come *Giuseppe Verdi* (1938) di Carmine Gallone o *La contessa Castiglione* (1942) di Flavio Calzavara; altri invece avranno in comune il fatto che tralasceranno proprio il momento eroico, escludendo dalla rappresentazione l'evento che più colpiva l'immaginario popolare e che più frequentemente sarà rappresentato dal cinema italiano, vale a dire la liberazione della Sicilia. Semmai si comincerà a parlare di sconfitte: quella della Repubblica romana ad opera dei francesi nel 1848, come in *Cavalcata di eroi* (1949) di Mario Costa; quella di Garibaldi inseguito dagli austriaci e costretto a lasciare

³ Un raffronto con la pittura di Giovanni Fattori e con alcune sue opere dai toni marcatamente antimilitaristi è suggerita da Onofri, ivi, p. 20.

l'Italia in *Camicie rosse* (1952) di Goffredo Alessandrini; quella di Custozza del 1866, in *Senso* (1952) di Luchino Visconti.

Della sconfitta di Novara del 1849, ad opera degli Austriaci, racconta *La pattuglia sperduta*⁴ (1952) di Piero Nelli, insolito film a basso costo sul Risorgimento che tenta – e parzialmente riesce – a innestare il neorealismo in un racconto storico, ma in cui alla consueta generica interpretazione del processo di unificazione nazionale si mescolano facili echi solidaristici che confondono il Risorgimento con la Resistenza, applicando così uno schema per così dire ciellenistico a vicissitudini storiche incomparabili e non associabili tra loro.

Considerata un'opera realistica, benché in costume, il film si rivelò coraggioso proprio per il tentativo di uscire dall'agiografia delle forze patriottiche. Dopo la sua uscita, Guido Aristarco sottolineò la mancanza di un'analisi dei motivi della disfatta del '49, da ricercarsi nell'assenza di una politica popolare, nel fatto che il momento politico non era prevalso su quello militare, nella responsabilità del governo piemontese che «preferiva la sconfitta a un'insurrezione generale». Con troppo orgoglio si era ripetuto che l'unificazione territoriale e politica del Paese era stata opera d'una minoranza capace di condurre gli avvenimenti, mentre è vero che vi fu, invece, la mancanza di un contatto concreto col popolo, considerato piuttosto

⁴ Ai primi di marzo del 1849 si notano i segni precursori della guerra che sta per riaccendersi: borghesi, contadini, operai, studenti del Piemonte e di ogni altra regione d'Italia vanno a ingrossare le file dell'esercito sardo, attestato sulla linea di armistizio del Ticino. La prima Guerra d'Indipendenza è giunta al suo epilogo; a Novara l'esercito piemontese è prossimo allo scontro decisivo con l'armata austriaca che ha ricacciato dalla Lombardia le truppe sabaude che l'anno prima vi erano entrate sull'onda delle Cinque Giornate di Milano. Una pattuglia di otto uomini comandata dal capitano Salviati [Sandro Isola, pseudonimo di Oscar Navarro, uno degli sceneggiatori del film], in servizio di avanscoperta lungo le rive del fiume, viene tagliata fuori dal grosso delle truppe e abbandonata a se stessa nel territorio ormai tenuto dal nemico. La pericolosa avventura di questi otto uomini, che in quei giorni furono i soli a portare la divisa italiana nella risaia tra Pavia e Vercelli, occupata dalle truppe del Maresciallo Radetzky, si conclude al tramonto del 23 marzo 1849 sulla pianura di Novara, dove si è combattuto aspramente. Quando i pochi superstiti arrivano sul campo di battaglia di Novara, lo scontro si è già concluso con la vittoria austriaca.

⁵ G. ARISTARCO, *La pattuglia sperduta*, in «Cinema nuovo», 41 (15 agosto 1954), pp. 114-115.

come la massa passiva. Il film di Nelli cercava di scendere nell'animo di personaggi umili e attraverso essi riflettere sugli avvenimenti storici a cui avevano preso parte. La «pattuglia sperduta» che durante i brevi giorni della campagna del '49 vagò senza una meta precisa nelle risaie al di là del Ticino è un'allegorica epitome di tutti gli errori e le false prospettive che viziarono e ritardarono la formazione unitaria: da un lato la schiera dei teorizzatori, discordi tra loro, senza reale conoscenza nella realtà dei problemi da affrontare e risolvere, dall'altro il popolo. La didascalia iniziale del film («Gli interpreti di questo film non sono attori professionisti. Nella vita sono borghesi, intellettuali, contadini, operai, artigiani, uomini come quelli che dal tempo del risorgimento e della LIMO, fino a giorni a noi più vicini, sempre sono stati protagonisti della storia d'Italia, nella cattiva e nella buona sorte») richiamava immediatamente la gloriosa stagione del cinema neorealista e alla luce di quel tipo di estetica e di sensibilità veniva rivisitato il Risorgimento italiano. Da qui la scelta antidivistica di affidarsi ad attori non-professionisti, l'attenzione alle classi meno abbienti e ai dettagli minuti della quotidianità, la prevalenza delle riprese in esterni con esigui mezzi tecnici.

A Nelli interessano i rapporti di classe: i soldati non sono tutti uguali ed è significativo che nel film non vengano inquadrati i volti di chi pronunzia le frasi, ma solo il paesaggio, quasi a ribadire che non ci fu un solo protagonista, ma tutti lo furono in eguale misura. Questi uomini, tanto diversi tra loro per origine e condizione sociale, sono uniti dalla comune volontà di lotta per liberare l'Italia dall'oppressione straniera. Nel dialogo che i componenti della pattuglia intessono a proposito delle loro diverse provenienze e dell'importanza di un'Italia unita in cui possano convivere pacificamente le tradizioni di ogni regione, l'enfasi nazionalistica lascia il posto a una visione più aderente alla dimensione psicologica delle persone comuni. È un film bellico-storico, ma l'impostazione generale è antispettacolare e dimessa; l'attenzione non si concentra sulle sequenze d'azione — la battaglia non appare mai sullo schermo, ma diventa per il regista l'occasione per riflettere tanto sulle conseguenze di carattere sociale prodotte dalla guerra quanto sulla dimensione umana dei personaggi e sulle conseguenze negative provocate dalla guerra sui civili. Un'atmosfera di sconfitta sembra avvolgere uomini e cose e il regista va alla ricerca di una coralità che impedisca l'imporsi di un singolo personaggio. Quando uno dei quattro superstiti chiederà, prima di ar-

rivare a Novara, il perché di tanti sacrifici e sofferenze, la risposta del capitano napoletano Salviati chiarirà il senso dell'intera pellicola: «uniti dagli stessi dolori e speranze, divisi solo da una striscia di terra, da qualche collina, da poche braccia d'acqua; credo, che solo per questo noi siamo qui e proprio perché quella striscia di terra, quelle colline, quelle poche braccia d'acqua non ci dividano». Ma a Novara si è consumata la sconfitta; i quattro si aggirano sgomenti tra cadaveri e macerie, finché uno si china a raccogliere un tricolore. Su questa immagine si chiude il film, mentre una voce fuori campo ribadisce il ragionamento del capitano Salviati. Quelle lotte, quelle sconfitte, quel sacrificio comune infrangevano le barriere tra regione e regione. Al di là di una disfatta nasceva una nazione, quella che si stava creando nella lotta comune di uomini di classi sociali e provenienze geografiche diverse. Nel film, la retorica celebrazione di grandi vittorie è sostituita dall'affannoso vagare di una piccola pattuglia in una campagna umida e fangosa che si conclude con la desolata constatazione di una drammatica sconfitta. L'enfasi nazionalistico-patriottica presente nelle pellicole risorgimentali del passato che aveva tracciato l'equivalenza tra ideali fascisti e risorgimentali lascia il posto a una visione più dimessa e umanizzata, più aderente alla dimensione morale e psicologica della gente comune e a prevalere semmai è ora l'altrettanto anacronistico riferimento all'esperienza resistenziale appena conclusa.

La maggior concentrazione di film sul Risorgimento si ha negli anni che precedono e seguono immediatamente le celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia, tuttavia c'è anche da dire che i decenni Cinquanta e Sessanta (nei quali si contano una ventina di film di ambientazione risorgimentale) sono anche quelli che vedono, in generale, la maggior fioritura del filone storico.

Il 1961 rappresentò l'occasione per tracciare un bilancio del Paese e della sua immagine e, nel contempo, per un ripensamento critico del passato, dopo la traumatica estate del 1960 che portò agli scontri di piazza conseguenti alle politiche del governo Tambroni.

Il film ufficiale delle celebrazioni si rivelò però il modesto e didascalico *Viva l'Italia* che Roberto Rossellini girò contemporaneamente al bel *Vanina Vanini*, libera rilettura di Stendhal, antviscontiano racconto di un *amour fou* sullo sfondo delle prime cospirazioni liberarie della Roma papalina.

Già il titolo fu oggetto di alcune polemiche e fu cambiato poco

prima della presentazione. Originariamente Rossellini aveva titolato il film *Paisà 1860*, volendo sottolineare il taglio neorealistico dell'opera che rappresenta un distacco dalla retorica risorgimentale per approdare al rigore storico nella narrazione. Sergio Amidei, il principale soggettista e sceneggiatore, tracciò un significativo parallelismo tra la nuova opera e il precedente *Paisà*, evidenziando le analogie tra l'epopea garibaldina del 1860 e la guerra di liberazione alleata, dopo lo sbarco in Sicilia del 1943. In entrambi i film, secondo Amidei, ci si trova di fronte a «un esercito di liberatori che conquista paesi e popolazioni di cui non conosce i problemi reali». ⁶ In entrambi si verifica un incontro tra persone che stentano a capirsi: i liberati riversano un carico di speranze troppo pesante sulle spalle dei liberatori e questi ultimi hanno idee di libertà troppo vaghe, astratte, utopistiche, per esercitare un potere d'attrazione sulle masse affamate del Mezzogiorno.

Da un soggetto di Carlo Alianello, il racconto cinematografico della conquista del Regno delle Due Sicilie ad opera dei Mille di Garibaldi è condotto da Rossellini in chiave antiretorica e anti-eroica: «una cronaca cinematografica del 1860», come la definì il regista che avrebbe voluto rovesciare la retorica agiografica con cui tradizionalmente la cultura italiana aveva trattato il tema del Risorgimento, sottraendo così l'epopea garibaldina al mito e all'oleografia per farne una ricostruzione in termini di rigorosa e distaccata oggettività divulgativa. Questa forte valenza pedagogica si evolverà nel progetto didattico-umanistico del regista che troverà nella televisione il proprio campo d'azione privilegiato, tra il 1968 e il 1974, con una serie di opere storico-biografiche che cercavano di coprire in modo enciclopedico i momenti chiave della storia dell'evoluzione della civiltà occidentale, attraverso il racconto delle idee e degli uomini che l'hanno guidata. ⁷

Le esigenze celebrative del centenario dell'Unità gravano eccessivamente, però, sulla realizzazione di un film chiaramente orientato

⁶ S. MASI-E. LANCIA, *I film di Roberto Rossellini*, Roma, Gremese Editore 1987, p. 87.

⁷ Cfr. P. IACCIO, *Interpretazione e divulgazione della storia nell'opera di Roberto Rossellini*, in «Storia e problemi contemporanei», 23 (1999), pp. 21-52; poi con il titolo *La storia tra cinema e televisione in Rossellini dal neorealismo alla diffusione della conoscenza*, a cura di P. Iaccio, Napoli, Liguori 2006, pp. 135-159.

all'esaltazione patriottica e al camuffamento delle dissonanze ideologiche e sociali del Risorgimento italiano. Il Garibaldi di Renzo Ricci e il Nino Bixio di Paolo Stoppa funzionano, insomma, come il maestro Manzi della televisione italiana delle origini, archetipi di un modello didattico che Rossellini sperimenterà di lì a poco in coerente continuità con quello che era stato il «suo» neorealismo obiettivo nella descrizione dei fatti, umanistico per vocazione morale, lontano da ogni forma ideologica o agiografica, insensibile al mito degli eroi e propenso solo alla rappresentazione del quotidiano.

A differenza di Blasetti che, con *1860*, aveva dato di Garibaldi e dei Mille un'immagine asciutta, Rossellini si attiene a una narrazione episodica, dando spazio alle pagine storiche, ai retroscena politici, ai piccoli fatti di cronaca e mettendo dichiaratamente l'accento sulla figura centrale di Garibaldi, seppur interpretata in chiave dimessa. Nella scelta delle fonti, alle *Noterelle* di Abba si sostituisce la prosa quadrata e ammiccante de *I Mille* di Giuseppe Bandi. E per il tramite di questa suggestione, il film finisce con l'assomigliare a un album di figurine o a una galleria di personaggi di cera che del Risorgimento, e in particolare del suo maggior eroe, restituisce stereotipi: il cinquantatreenne Garibaldi, miope e reumatico, ridotto alla sua misura domestica, ha difficoltà a salire a cavallo e si ritira a Caprera con il rotolo di pesce salato, messo in disparte dall'arrivo dei burocrati; il comandante delle forze borboniche in Sicilia, generale Landi, ostenta la rassegnata ironia di tanti intellettuali meridionali; in groppa al suo cavallo bianco, sul sentiero sterrato di Teano, Vittorio Emanuele II recita il ruolo poco regale di una maschera del teatro dialettale piemontese. Sono tutti ritratti antieroiici di monumenti del passato cui fanno da contraltare i soldati che mangiano tra i boschetti, i frati francescani che portano il fucile, le immagini concitate di battaglia nelle quali si affrontano anonimi combattenti.

L'ambizione di una lettura del Risorgimento *politically correct*, insomma, produce equivoci: si combatte il mito del Risorgimento come conquista sabauda, ma si sorvola intenzionalmente sulla posizione della Chiesa e del papato; si comincia parlando «bene» di Garibaldi e «male» di Vittorio Emanuele II, e si finisce per dare tutte le colpe a Cavour. A parte l'ipocrita rappresentazione di preti frati e vescovi filo-rivoluzionari, è riconoscibile, seppur illanguidita e scolorita, la tesi di Adolfo Omodeo sul Risorgimento come frutto di una «discordia» occasionalmente concorde, del convergere casuale

di forze contrastanti. Il risultato è che le intenzioni di Rossellini lasciano sovente il passo proprio a quei toni celebrativi che si sarebbero voluti evitare, alla retorica e alla convenzionalità che travisa la Storia e sfiora il qualunquismo.

Su questa oggettiva povertà di discorso poetico, prevaricato dall'esigenza illustrativa, spiccano poi momenti isolati come la lunga sequenza della battaglia di Calatafimi, risolta soprattutto attraverso la sintetica forza espressiva di alcuni fatti apparentemente marginali. *Viva l'Italia* resta tuttavia un film scolastico, a metà strada fra la tendenza epico-spettacolare e la vocazione modernamente antiretorica, un compromesso fra western nazional-popolare e cronachismo pedante, pagando così lo scotto di un approccio acritico che vuol glorificare il Risorgimento come evento conciliatore di tutte le sue anime: cavouriana, mazziniano-garibaldina, giobertiana e cattolica.

La vera riflessione sulla storia risorgimentale si avrà invece con *Il Gattopardo*. A quasi cinquant'anni di distanza, sarebbe un bell'auspicio che il capolavoro di Luchino Visconti tornasse nelle sale e sarebbe ancor più rilevante se fosse riproposto nella recente edizione restaurata in digitale voluta dalla Film Foundation di Martin Scorsese, non solo come degna celebrazione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, ma a testimonianza imperitura di quanto il cinema italiano sia stato e possa essere ancora uno straordinario strumento di promozione culturale per le giovani generazioni.

Nel 1963 il mondo s'inclinava di fronte all'abbagliante bellezza di Claudia Cardinale-Angelica Sedara e Alain Delon-Tancredi Falconeri e il film sbaragliava, a Cannes, nientemeno che *Otto e mezzo*. Due opposte idee di cinema: il rigore filologico di Visconti contro la vitalistica improvvisazione di Federico Fellini.

A differenza del didascalico e illustrativo *Viva l'Italia* di Roberto Rossellini, *Il Gattopardo* è la visione, dalla prospettiva del Sud, di un evento che dieci anni prima, in *Senso*, il regista aveva raccontato da Nord, per il tramite di un raccontino di Boito (Camillo e non Arrigo). In entrambi, però, non si parla tanto di uno Stato nascente, bensì del declino di uno stile, di una classe sociale, di un mondo che il principe Fabrizio di Salina del *Gattopardo* congela nel mito di un'aristocrazia disfattista e decadente, sprecona e gelosa dei propri privilegi di casta.

In *Senso*, del 1954, il Risorgimento è lo sfondo della *liaison* tra l'aristocratica Lidia Serpieri e il tenentino austriaco Franz Mahler: una vicenda di passione e tradimento, tutta impostata sul registro

del melodramma che amplifica e dilata il sentimento della fine, un romantico *capio dissolvi* che conta come senso di estraneità alla scena della Storia di personaggi cinici, sensuali e disperati. È lo stesso fondale scenografico della malinconica fine del principe di Salina, nutrita più di umori metastorici che di coscienza politica. Giocando sul doppio binario del grandioso affresco storico (il Risorgimento, inteso gramscianamente come «rivoluzione mancata») e del viaggio nel crepuscolo di un mondo aristocratico, sublime e dannato, Visconti non risparmia dettagli e bellezze per la magnificenza del risultato in cui la cura maniacale della ricostruzione dell'Ottocento italiano, già sperimentata nel fiammeggiante film di dieci anni prima, è insieme esercizio di ricerca stilistico ed espressione di un sontuoso, decadente, turbato distacco dal presente. In quello che resterà uno dei più bei cast del cinema italiano, brilla di irraggiungibile perfezione il «principe» Burt Lancaster a cui Visconti delega il senso di un addio al suo cinema di ieri per dedicarsi, da quel momento e fino alla morte, a comporre un ininterrotto canto funebre sull'Europa perduta del secolo passato che, travolta dalle proprie follie, si sarebbe condannata al tragico crepuscolo di dei e uomini.

Quindici anni dopo *La terra trema*, il regista completava il suo discorso sulla Sicilia con una splendida elegia contemplativa sulla fine di un mondo, sul disincanto e la stanchezza dei suoi protagonisti, articolata nei temi della delusione della vita, della disperazione e della solitudine dell'individuo.

Il sontuoso inizio del film è già la cifra stilistica del film, con un susseguirsi di carrellate che fungono da *ouverture* e la macchina da presa che si muove lenta tra viali polverosi e statue sbrecciate, portandoci direttamente nel cuore di quella marcescente immobilità, di quella polverosa fissità che rappresenta il destino del principe: uno splendido attacco, con l'allegro maestoso del celebre tema di Nino Rota, sottolinea immediatamente la musicalità del romanzo da cui il film è tratto.

Lentamente, l'ingresso della macchina da presa nella villa ci porta nel cuore del conflitto tra vecchio e nuovo. La recita del rosario è interrotta da un vociare confuso fuori campo, a sottolineare il punto di vista interno che è quello di casa Salina, e il ferale annuncio dello sbarco dei garibaldini e del ritrovamento del corpo di un soldato ucciso getta lo scompiglio in quella fissità secolare, preannuncia il tema della fine sottolineato nel corso del film da tutta una luttuosa

simbologia. Quella recita è una delle nature morte del film, un gruppo immobile che fa il paio con l'analoga raffigurazione dei Salina nella scena della sosta nella chiesa di Donnafugata, quando i personaggi appaiono come mummificati sotto la coltre di polvere del viaggio.

Già dall'*incipit* s'intuisce lo stilema privilegiato di una rappresentazione che rinuncia all'intreccio in favore dell'affresco, per sottolineare la sostanziale immobilità dell'oggetto, l'idea di una mutazione formale del Potere che non cambia le cose, se non per una mera degradazione estetica della nuova classe dirigente.

Visconti chiude così circolarmente il discorso avviato, nel 1947, col suo libero approccio ai *Malavoglia*, richiamandosi direttamente all'*incipit* della *Terra trema*, dove una magistrale sequenza iniziale scopre lentamente i luoghi dell'azione, o sarebbe meglio dire della non-azione, abbracciando in un solo sguardo il teatro della memoria di Trezza, cristallizzandolo nelle forme di uno spazio chiuso, immo-
dificabile, dove i personaggi sono attaccati alle loro cose e agli scogli neri come le ostriche di verghiana memoria.

Nel terzo segmento di un'ideale trilogia del Sud (chi sono i gattopardi e le iene che posero al riparo delle bandiere sabaude una strategia volta unicamente alla restaurazione, se non i nemici storici di Ntoni Valastro della *Terra trema* e della famiglia Parondi di *Rocco e i suoi fratelli*?), oltre a una precisa spinta di natura critico-ideologica nella visione della Storia e della realtà siciliane, c'erano le stesse sollecitazioni estetizzanti che avevano motivato l'approccio a Verga.

E Visconti si trova costantemente in bilico tra il piano del pensiero critico e quello del sentimento e il secondo prevale sempre sul primo per il fatto stesso di essere egli stesso un aristocratico, in grado cioè di assumere quel punto di vista interno al mondo rappresentato che già Tomasi di Lampedusa aveva assunto senza compiacimenti, con una partecipazione che non è mai adesione totale, semmai contemplazione. L'interpretazione del principe di Salina come di un personaggio nel cui luttuoso e ironico scetticismo tanto lo scrittore che il cineasta tendono a riverberare molte delle proprie urgenze ideologiche e delle proprie motivazioni esistenziali non deve far perdere di vista il fatto che quell'«epos della decadenza» che è il romanzo si complica, nel passaggio al grande schermo, di altre valenze semantiche. Non si tratta solo della più accentuata specularità tra don Fabrizio e il nipote Tancredi, ma piuttosto dell'esigenza del re-

gista di aderire a un'interpretazione storiografica in termini nazional-popolari, se non proprio democratico-marxisti, del momento più eroico del Risorgimento. Ci riesce? Non si direbbe, ma la modernità del film risiede proprio in questo, nell'irrisolta dialettica personale del regista tra cuore e mente, tra una formazione e un gusto d'impronta geneticamente decadente e l'adesione razionale e poco sentimentale al marxismo, dichiarata negli anni della militanza neorealista.

In quel crocevia sfociano in maniera dirompente impulsi di cultura straordinari in cui il marxismo si dimostra anch'esso, più che un bisogno etico, un'esigenza estetica di partecipare a una nuova filosofia, una nuova mitologia, un nuovo assoluto, identificato nel Partito Comunista che fu per Visconti, inizialmente, come una milizia, con precisi caratteri palingenetici, religiosi, mitologici.

Quando negli anni Sessanta decadrà come filosofia, come concezione del mondo, la regressione dell'artista verso l'educazione originaria sarà completa, ma non negativa in sé; porterà prepotentemente alla luce, infatti, i temi del dolore, della tragedia, della morte come distruzione della Storia, ma in una dialettica nuova.

Questi elementi, la concezione del futuro come un passato da riconquistare, sempre presenti da *Ossessione* in poi, nel *Gattopardo* diventeranno conclusivi del percorso evolutivo di Visconti. Il ritorno alla propria classe si farà esplicito, dichiarato, laddove nella *Terra trema* si era mascherato nelle forme del ritorno di Ntoni fra i suoi, dopo il fallimento dell'esperienza individuale, in *Bellissima* nella restituzione di Maddalena Ceconi alla famiglia e al marito, ne *Le notti bianche* con il ritorno di Mario, dopo l'esperienza onirica, e in *Rocco e i suoi fratelli* nella nostalgia del ritorno dei protagonisti alla propria terra d'origine.

Tra il primo e il secondo tempo del regista c'è la stessa differenza che si può stabilire tra un critico e un poeta della *decadenza*, tra l'intellettuale per il quale il Mezzogiorno si configura con una disperata e conflittuale ansia di scoperte e di battaglie civili e un artista che accoglie tutto il repertorio tematico di una cultura aristocratica, condannando i suoi personaggi a una sconfitta irrimediabile.

È in questa dialettica che assumono senso le cesure e le omissioni che Visconti opera rispetto al romanzo – il viaggio di Padre Pirrone; la morte del principe; la polverosa sopravvivenza di Concetta e delle sue sorelle, fino al 1910 – ma soprattutto l'unica aggiunta che fa ri-

prendendo semplici accenni informativi serpeggianti nei dialoghi, non oggettivati in una precisa situazione, e cioè la fragorosa sequenza dell'ingresso dei garibaldini a Palermo. Non si tratta di un pedaggio da pagare alle esigenze dello spettacolo o all'esigenza di mantenere la coloritura epica attraverso una coreografica e fastosa scena di guerra, quanto di un necessario e simmetrico contrappunto strutturale alla vera sequenza che costituisce l'asse ideologico e poetico del film: il sontuoso ballo a palazzo Ponteleone disseminato di segni che prefigurano gli eventi futuri non narrati.

Il film è così serrato tra due blocchi narrativi: lo sbarco dei garibaldini a Palermo e il ballo. Come a dire che da una parte ci stanno coloro che fanno barricate e lottano per le strade sacrificandosi nell'ardore vitalistico di «fare la Storia», e dall'altra ci stanno coloro che rimangono ostaggi del proprio ruolo sociale e possono solo incedere verso la fine illudendosi che tutto possa rimanere com'è, destinati a essere sconfitti da un'utopia che genera comportamenti emblematicamente ambigui, come quelli del giovane Tancredi Falconeri, o favorisce l'ascesa della nuova borghesia rappresentata da Don Calogero Sedara.

Fra le bellezze della sequenza del ballo, oltre alla varietà dei motivi impliciti, è la leggerezza e l'ariosità con cui si intrecciano sorti pubbliche e private.

Visconti non risolve criticamente le contraddizioni dello scrittore, ma complici i tanti motivi autobiografici, dà libero sfogo alle proprie, fa interagire le questioni storico-politiche con l'allure decadente della propria personalità. L'intenzionale cortocircuito tra privato e pubblico trova il suo correlativo stilistico nella sintesi tra il realismo di stampo verghiano (ma del Verga moderno di *Mastro don Gesualdo*) con cui tratteggia il profilo del macchiettistico Calogero Sedara, memorabilmente interpretato da Paolo Stoppa, e il proustiano flusso della memoria con cui rievoca la notte del ballo in casa Ponteleone.

Il valzer finale è la morte, la grande mascherata della festa è come il pirandelliano strappo nel cielo di carta. Della gloriosa stirpe dei gattopardi non resta niente perché della sua ideale continuazione Tancredi è piuttosto l'irridente degradazione.

C'è una scena emblematica, in questo senso, in cui Visconti allude alla fucilazione dei disertori dell'esercito regio che seguirono Garibaldi in Aspromonte. Il giovane Tancredi, seduto su un pouf,

si rivolge ad Angelica accennando indolente alla loro imminente esecuzione, e suscitando la reazione sdegnosa di Concetta.

Il cinico rampollo che trova sensate le considerazioni del colonnello Pallavicino, la cui tronfia prosopopea infastidisce invece il principe di Salina, getta così la maschera mostrando il suo vero volto di iena.

Nell'irrompere successivo degli invitati che aggregano Tancredi e Angelica a una quadriglia si suggella la metafora di un vincolo ormai indissolubile. Don Fabrizio è sempre più solo, si avvia verso la fine. E nelle parole di Tancredi che invoca la fucilazione dei ribelli per restaurare l'ordine sono già racchiuse quelle finali di don Calogero Sedara, che rientra a casa in carrozza in un'alba turbata dagli spari di un plotone di esecuzione, e con le quali commenterà la rassicurante e prossima restaurazione dell'ordine.

Il cerchio è chiuso e l'identità Tancredi-Sedara compiuta. La visita finale di don Fabrizio a casa di una prostituta, ma ancor prima il ballo concesso dal principe ad Angelica, sono solo un effimero risveglio dei sensi, il provvisorio differimento di un fatale epilogo. E l'unica bellezza dei tempi nuovi finisce con l'identificarsi esclusivamente in quella giovanile di Claudia Cardinale e Alain Delon.

Fondazione Verga

SEZIONE II

CORSI E RICORSI DEL PENSIERO:
 SU ALCUNE COSTANTI DELLA CRITICA
 TRA L'UNITÀ E IL PRIMO NOVECENTO

Tornare ai *Quaderni del carcere* di Gramsci in occasione dei festeggiamenti per il centocinquantesimo anniversario dalla nascita dello Stato italiano non offre soltanto lo spunto per riconfermare l'attualità del pensiero politico-culturale dell'intellettuale sardo, ma permette di riflettere ancora una volta sul dibattito che tra l'Unità e gli anni Trenta del Novecento impegnò molti protagonisti della cultura del tempo sulle questioni più urgenti, quali la formazione di una letteratura nazionale e il rinnovamento artistico del paese.¹ Le analisi compiute sul terreno dello stato dell'arte moderna italiana, sulla necessità della sua sprovincializzazione, sull'assenza di una letteratura nazional-popolare, dovuta, per Gramsci, allo scollamento degli scrittori italiani dalle istituzioni culturali, sono tutti aspetti del tema della funzione degli intellettuali nell'età moderna. L'attualità del pensiero gramsciano si riconferma, infatti, nell'analisi delle condizioni sociali e politiche nelle quali si sviluppa il lavoro intellettuale; ed è per questo che i *Quaderni* si rivelano uno straordinario strumento di rilettura dei profondi cambiamenti avvenuti nella società italiana all'indomani dell'Unità, in ordine soprattutto allo *status* sociale dello scrittore e

¹ Com'è noto, l'interesse per i *Quaderni* gramsciani è cresciuto a partire dalla fine degli anni Ottanta del Novecento soprattutto in campo internazionale, negli Stati Uniti e nei paesi del Sud del mondo, dove le concrete e specifiche condizioni politico-sociali ed economiche hanno rivelato l'utilità ermeneutica di alcune tra le questioni più dibattute nei *Quaderni*: l'egemonia degli intellettuali, la mondializzazione, i rapporti tra politica e cultura. All'attenzione di E. SAID e di E. J. HOBBSBAWN, *Gramsci in Europa e in America*, Roma, Laterza 1995, oggi si sono aggiunti numerosi studi, tra i quali G. BARATTA, *Antonio Gramsci in contrappunto. Dialoghi col presente*, Roma, Carocci 2007; il *Dizionario gramsciano 1926-1937*, a cura di G. LIGUORI e P. VOZA, Roma, Carocci 2009; *Americanismi. Sulla ricezione del pensiero di Gramsci negli Stati Uniti*, a cura di M. PALA, Cagliari, CUEC 2010.

alla sua perdita di potere nella mutata strategia di rapporti di forza che articolano la vita culturale e politica italiana. In particolare, il suo ritorno a De Sanctis quale modello di mediazione possibile tra la critica estetica e la critica politica, il rifiuto del cosmopolitismo e la battaglia a favore della sprovvincializzazione artistica sono, come sopra anticipato, punti cruciali del pensiero critico gramsciano condivisi, in modi e con esiti di volta in volta diversi, da alcune voci della cultura italiana tra l'Unità e gli anni tra le due guerre. Tra gli intellettuali più attivi degli anni in esame figurano certamente Luigi Capuana e Giuseppe Antonio Borgese, i quali, pur nella diversità delle soluzioni poetiche e del contesto storico che li vide 'militanti' culturali, condivisero tuttavia una comune attenzione alle problematiche moderne riguardanti il rapporto tra scrittori e pubblico e un'analoga fedeltà al modello critico desanctisiano, al nesso cioè tra Arte e Vita. Due siciliani che, come Gramsci, provenivano dalla periferia culturale e geografica di una Nazione politicamente appena nata – ma con un'antica tradizione letteraria; Capuana e Borgese tracciarono singolari percorsi di ricerca tra giornalismo letterario, critica militante e narrativa d'invenzione, nutrendo una generale disposizione verso ogni nuovo fenomeno artistico. In particolare li accomunò poi quella che Gramsci definì una tendenza costante degli scrittori italiani, l'oscillazione tra i due poli dell'identità artistica, l'europeismo e il regionalismo, il cosmopolitismo e il municipalismo.

Come è noto, per Gramsci la causa dell'assenza in Italia di una letteratura nazionale e popolare andava ricercata sia nell'antico pregiudizio – nel Novecento, tutto crociano – della sacralità della funzione intellettuale sia nella oscillazione tra municipalismo e cosmopolitismo, che aveva caratterizzato la letteratura italiana dai tempi di Dante all'età presente. Su questo tema Gramsci insiste diffusamente nei ventinove quaderni facendone una prospettiva di indagine particolare dalla quale ripercorrere la storia degli intellettuali in Italia, un po' come De Sanctis aveva fatto nella *Storia della letteratura italiana* assumendo il nesso Arte-Vita come criterio di giudizio estetico per artisti, opere e intere stagioni letterarie. Riprendendo il concetto di cultura desanctisiano, nel § 14 del Quaderno 14 (1932-1935), intitolato *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana*, Gramsci spiega cosa determina la nascita di una nuova cultura e le relazioni che strutturano i nessi tra arte e civiltà:

Non si riesce a capire che l'arte è sempre legata a una determinata cultura o civiltà e che lottando per riformare la cultura, si tende e si giunge a modificare il 'contenuto' dell'arte, cioè si lavora a creare una nuova arte non dall'esterno (pretendendo un'arte didascalica, a tesi, moralistica), ma dall'interno, perché si modifica tutto l'uomo, in quanto si modificano i rapporti di cui l'uomo è l'espressione necessaria. Che sia esistita ed esista la coscienza di questo carattere non nazionale-popolare, si può vedere dalle polemiche: 1) 'Perché la letteratura italiana non è popolare in Italia?' per dirla con la parola di Bonghi; 2) sulla non-esistenza di un teatro italiano, polemica impostata da F. Martini; 3) sulla questione della lingua impostata dal Manzoni.²

L'assenza di un'arte nazionale e il regionalismo folkloristico o pittoresco di tanta letteratura italiana spinge Gramsci a soffermarsi sul teatro di Pirandello, che egli giudica culturalmente importante in quanto lo scrittore siciliano ha cercato di portare la dialettica della filosofia moderna all'interno delle classi popolari, storicamente e regionalmente popolarne e dialettofone:

In Pirandello abbiamo uno scrittore 'siciliano', che riesce a concepire la vita paesana in termini 'dialettali', folkloristici (se pure il suo folklorismo non è quello influenzato dal cattolicesimo, ma quello rimasto 'pagano', anticattolico, sotto la buccia cattolica superstiziosa), che nello stesso tempo è uno scrittore 'italiano' e uno scrittore 'europeo'. E in Pirandello abbiamo di più: la coscienza critica di essere nello stesso tempo 'siciliano', 'italiano', ed 'europeo', ed è in ciò la debolezza artistica del Pirandello accanto al suo grande significato 'culturale'.³

L'autore dei *Quaderni* distingue, com'è noto, il valore artistico del teatro pirandelliano da quello culturale, a suo giudizio notevole per avere contribuito a modernizzare sia il gusto del pubblico sia quello di altri scrittori di teatro «confluendo col futurismo migliore nel lavoro di distruzione del basso ottocentismo piccolo borghese e filisteo». ⁴ L'insistenza di Gramsci sull'importanza del superamento dei vecchi canoni letterari, come si vede già da questi primi prelievi dalla

² A. GRAMSCI, *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana*, in Id., *Quaderni del carcere*, ed. critica dell'Istituto Gramsci curata da VALENTINO GER-RATANA, Torino, Einaudi 1975, Quaderno 14, 1932-1935, III, p. 1669.

³ Ivi, pp. 1671-2.

⁴ Ivi, p. 1673.

sua opera, rivela la matrice desanctisiana della sua definizione di arte come cultura:

il De Sanctis lottava per la creazione, ex-novo in Italia, di una cultura nazionale, in opposizione ai vecchiumi di vario genere, retorica e gesuitismo: la 'Voce' lottava piuttosto per la divulgazione in uno strato intermedio di quella stessa cultura, lottava contro il provincialismo, ecc. ecc.⁵

Così, commentando l'invito di Giovanni Gentile a 'tornare al De Sanctis',⁶ l'autore dei *Quaderni* spiega che ciò significa rifondare la cultura ovvero «una coerente, unitaria e di diffusione nazionale 'concezione della vita e dell'uomo', una 'religione laica', una filosofia che sia diventata appunto 'cultura', cioè abbia generato un'etica, un modo di vivere, una condotta civile e individuale».⁷ L'invito, appassionato e vibrante, che dalle pagine finali della sua *Storia della letteratura italiana* De Sanctis rivolgeva agli italiani:

Viviamo molto del nostro passato e del lavoro altrui. Non ci è vita nostra e lavoro nostro. E da' nostri vanti s'intravede la coscienza della nostra inferiorità. Il grande lavoro del secolo decimo nono è al suo termine. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee, nunzia di una nuova formazione. Già vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti⁸

richeggia nell'invito di Gramsci a fondare una cultura nazionale attraverso il «superamento di due forme culturali: il particolarismo municipale e il cosmopolitismo cattolico, che erano in stretta con-

⁵A. GRAMSCI, Q 4, §5, in Id., *Quaderni...*, cit., I, p. 426. Sullo stesso tema si veda il Q 23 intitolato *Critica letteraria*, 1934, ivi, III, p. 2185 e sgg.

⁶In aspra polemica con Croce, Gentile nel 1933 scriveva: «oggi nella critica letteraria, e non soltanto in essa, bisogna tornare a De Sanctis. È tempo di spazzare i ragnateli di quella inafferrabile critica che pretende invano di dividere l'indivisibile e fissare un momento ideale della vita dello spirito», in GENTILE in *Studi e ricordi desanctisiani*, Avellino, Pergola 1935, pp. 203-9.

⁷A. GRAMSCI, *Ritorno al De Sanctis*, in Id., *Quaderni...* Q 23 (1934), cit., III, p. 2185 e sgg.

⁸E. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana, La nuova letteratura*, cap. XX, a cura di G. Contini, Torino, Utet 1981 («Classici italiani», collana diretta da M. Fubini), p. 843.

nessione fra loro e costituivano la forma italiana più caratteristica di residuo medioevale e feudale».⁹

Ma dove è, si domanda l'intellettuale, la base materiale di questa cultura italiana? Essa non era in Italia. Questa 'cultura' italiana è la continuazione del 'cosmopolitismo' medioevale legato alla Chiesa e all'Impero, concepiti universali.¹⁰

Torna ad agire il modello civile e morale dell'autore della *Storia della letteratura italiana*, ovvero la ripresa di un complessivo paradigma interpretativo della storia italiana, del suo costituirsi come coscienza politica, civile e letteraria. Se, come scrive Gramsci, «il tipo di critica letteraria propria del materialismo storico [...] offerta dal De Sanctis [...] è: lotta per la cultura, cioè nuovo umanesimo, critica del costume e dei sentimenti, fervore appassionato»,¹¹ allora è nel segno del ritorno a De Sanctis che va riletta la storia culturale del nostro paese tra l'Unità e gli anni Trenta del Novecento.

Tra europeismo e fondazione nazionale dei modelli letterari: Capuana critico

La necessità di ravvivare le esangui lettere italiane attraverso una non più procrastinabile europeizzazione delle forme letterarie e dei linguaggi artistici è la parola d'ordine che risuonava dalle pagine critiche sul teatro e sul romanzo contemporanei di Capuana, il quale dalle colonne della «Nazione», del «l'anfulla», dell'«Illustrazione italiana», indagava sulle cause della crisi letteraria italiana e dell'assenza di una letteratura moderna; si legga per esempio la premessa a *Libri e teatro* (1892),¹² intitolata *La crisi letteraria*, dove egli si sofferma ad analizzare concretamente gli aspetti della questione. L'attenzione prestata al

⁹A. GRAMSCI, *Risorgimento italiano*, Q 15, 1933, in *Quaderni...*, cit., III, p. 1801.

¹⁰A. GRAMSCI, *La concezione dello Stato secondo la produttività [funzione] delle classi sociali*, in Q I, in *Quaderni...*, cit., I, p. 133.

¹¹Id., *Materialismo storico e criteri o canoni pratici di interpretazione della storia e della politica*, Q 4 (1930-1932), in *Quaderni...*, I, pp. 425-7. La citazione è a p. 426.

¹²L. CAPUANA, *Libri e Teatro*, Catania, Giannotta 1892. Il volume contiene i seguenti saggi: *La crisi letteraria*, *Gabriele D'Annunzio*, *Enrico Beque*, *Il Teatro libero*, *Augier*, *Intuitivismo*, *Ugo Vleres*, *Novelle*, *Alfonso Daudet*, *Armando de Pontmartin*, *Petrucelli della Gattina*, *Don Raimondo di Sangro*, *Una prefazione*.

moderno fenomeno della mercificazione delle lettere rivela un Capuana acuto interprete delle trasformazioni in atto del processo d'industrializzazione del mercato editoriale e della conseguente crisi del valore letterario delle opere d'arte. Da qui, il severo accenno al disinteresse generale della classe politica e di tanta parte della società nei confronti del declino delle lettere:

Perché non ragionarne, come di tante altre crisi? Essa infierisce in Italia da più anni, ma nessuno se ne dà pensiero; eppure si tratta dei più nobili interessi d'una nazione, degli interessi intellettuali. [...] I danni della nostra crisi letteraria dovrebbero, per lo meno, esser considerati uguali a quelli che patiscono le diverse industrie manuali.¹³

Vibrano i toni appassionati di un critico e di un intellettuale militante, sempre attento a cogliere i 'segni del tempo' e che, attraverso la diagnosi della condizione della vita culturale del proprio paese ne misura anche quella civile e politica. Lontano dalla sua terra natale, Capuana si era immerso fino in fondo nella vita moderna della capitale culturale d'Italia, Milano, dopo aver intensamente vissuto gli anni fiorentini in contatto con i massimi protagonisti della vita culturale di quegli anni. Viveva, perciò, da protagonista il fermento artistico italiano del ventennio postunitario quando, a suo giudizio, l'Italia avrebbe dovuto esprimere il meglio dei suoi talenti e offrire opere d'arte degne dei capolavori europei. Invece, dopo l'iniziale risveglio postunitario, a partire dal 1883 le condizioni degli studi letterari cominciarono a peggiorare sensibilmente:¹⁴

Il maggior guaio in questa crisi letteraria è lo accasciamento degli autori e degli editori di fronte all'indifferenza dei giornali e a quella, più nociva, del pubblico. Una nazione che si è rifatta politicamente, mostrando tanta forza e tanta vitalità da formar l'ammirazione del mondo intero, non potrà rimanersene letterariamente in uno stato d'inferiorità.¹⁵

Quale altra possibilità restava agli scrittori che intendevano rinnovare lo 'stalattico' panorama letterario dell'Italia unita, se non

¹³ Ivi, p. V.

¹⁴ Ivi, p. VIII.

¹⁵ Ivi, p. XIII.

quella di imitare i modelli stranieri, si domanda il critico puntando il dito contro il pubblico dei lettori, i quali, a suo avviso, sono responsabili del limitato successo di opere, quali *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, che all'estero avrebbero consacrato il loro autore a un successo indiscusso e duraturo: «Il nostro [pubblico] non ama la novella, non ne intende le difficoltà artistiche, non ne assapora le finezze; legge per tutt'altra ragione che quella di godere una sensazione artistica».¹⁶ A deprimere ulteriormente lo stato dell'arte nazionale, continua Capuana, contribuisce anche l'inadeguata attenzione a essa riservata dai legislatori e dal pubblico, come sopra accennato, che non apprezza gli scrittori veramente nuovi e originali, quale Verga che è riuscito a trovare «una nota caratteristica, un filone di metallo prezioso ma molto povero» nella nostra letteratura, ma non è stato compreso né dai critici né dai lettori adusi alle formule ripetitive dei romanzi di maggiore successo:

Il Verga non aveva mai scritto nulla di così magistrale come *La Lupa*, *Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*. Ma si vede che il grosso del pubblico vi cercava tutt'altro che la sincera evidenza della realtà, e assuefatto a manichetti pepati di retorica e di romanticismo, non riusciva a gustare quella semplicità quasi nuda.¹⁷

Il teorico del Verismo coglie il punto essenziale dell'insuccesso delle opere innovative; Verga si era alienato il pubblico 'grosso', perché era andato a cercare il soggetto dei suoi romanzi nel posto più lontano ed estraneo alla vita mondana cittadina. Verga, cioè, per riprodurre più schiettamente la realtà dei suoi personaggi aveva attinto alla miniera dei caratteri locali, provinciali, particolarissimi e irripetibili della vita quotidiana di un paesino della Sicilia. Ma per riuscire nell'intento, aveva anche assimilato le tecniche più nuove della narrativa europea, in particolare quella francese conosciuta dalla lettura di Flaubert e Maupassant. Come testimoniano le lettere, era stato proprio Capuana, divoratore entusiasta di ogni novità artistica, a invitarlo alla lettura di *Madame Bovary* e a sperimentare nuove formule narrative per ottenere la creazione di caratteri viventi. L'equazione di Arte e

¹⁶ Ivi, p. XVII.

¹⁷ L. CAPUANA, *Giovanni Verga*, in Id., *Studi di letteratura contemporanea*, I serie, Catania, Giannotta 1882, poi a cura di Azzolini, Napoli, Liguori 1988, pp. 78-9.

Vita, d'altronde, era stata per Capuana l'eredità più duratura della teoria estetica desanctisiana anche dopo l'incontro con le teorie artistiche di Taine. Del modello critico di De Sanctis, egli si considerò sempre allievo avendone ereditato la militanza civile e letteraria e continuandone la battaglia per lo svecchiamento della cultura italiana.¹⁸

Il quadro che emerge dalla lettura attenta dei saggi critici capuani – scritti dagli anni Settanta alla fine dei Novanta dell'Ottocento – mostra l'oscillazione e l'alternarsi dell'analisi dello studioso tra due estremi: il *regionalismo* e l'*europicismo*, come due opposte tensioni della stessa ricerca di un'arte dai caratteri nazionali.¹⁹ L'attenzione alla cul-

tura artistica europea, ereditata dal modello dei *Saggi critici* di De Sanctis, accompagnò Capuana lungo tutta la sua militanza letteraria, cominciata a Firenze prima per la «Rivista italiana» (1865), poi per la «Nazione» (1866-8).²⁰ Com'è stato opportunamente rilevato,²¹ il suo apprendistato come giornalista letterario e critico teatrale aveva contribuito a esercitare l'acutezza dell'analisi sempre improntata alla ricerca delle cosiddette *forme viventi*, un concetto-chiave di eredità desanctisiana. L'Arte deve restituire al pubblico *simboli vivi*, come sono definiti nelle *Cronache letterarie* i personaggi dei drammi di Ibsen.²² Autore del *Gian Gabriele Borkman*, il drammaturgo norvegese aveva creato, a giudizio del critico siciliano, figure che sentono, pensano, agiscono secondo le loro passioni, il loro carattere, così che il dramma scaturisce violento al pari della vita reale: «L'importante, la cosa principale in un'opera teatrale è l'azione, la vita. Il resto è accessorio».²³

In questo consiste la modernità delle forme artistiche, nella loro capacità di rappresentare caratteri *viventi* e autonomi dalla mente di colui che li creò. È noto che su questi principi Capuana si era soffermato sin dagli anni degli studi fiorentini nei saggi confluiti inizial-

2000, pp. 963-79. Su Capuana critico si vedano inoltre i seguenti studi: P. MAZZAMUTO, *Capuana critico militante*, in *I Critici*, collana diretta da G. Grana, Milano, Marzorati 1989², II, pp. 965-993; R. WELLEK, *Storia della critica moderna. Dal realismo al simbolismo*, Bologna, Il Mulino 1969, IV, pp. 172-4; C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970; Id., *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione: ricerche e discussioni*, Roma, La nuova sinistra Savelli 1974; Id., *L'effetto Sicilia: genesi del romanzo moderno*, Roma, Quodlibet 2007; Id., *Rosso e nero a Montecitorio: il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, Firenze, Vallecchi 1980.

²⁰ Per le notizie biografiche, si vedano l'ancora insuperato G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana, (1839-1968)*, Catania, Ciranna 1969 e C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, che riferiscono di frequenti spostamenti da Mineo a Firenze negli anni Sessanta, del ritorno a Mineo nel 1880, del soggiorno a Roma come collaboratore del «Fanfulla», dove fece la conoscenza di D'Annunzio, di un altro ritorno a Mineo tra il 1884 e il 1888, per il grosso della sua attività di critico e di scrittore; infine, tra il 1889 e il 1901, si registra il ritorno a Roma come collaboratore della «Cronaca bizantina» diretta da D'Annunzio.

²¹ P. MAZZAMUTO, *Capuana critico militante*, in *I Critici*, cit., pp. 965-93, *passim*.

²² L. CAPUANA, *Enrico Ibsen*, in Id., *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899, pp. 185-191.

²³ Ivi, p. 191.

¹⁸ Il legame tra i principi desanctisiani dell'Arte e le teorie estetiche di Capuana fu, tra i primi, sottolineato da Benedetto Croce che così scriveva: «procede dal De Sanctis, anzi è stato a mio parere, segnatamente nei suoi anni giovanili, il più notevole rappresentante della teoria desanctisiana nella critica spicciola e giornaliera del teatro e dei libri nuovi» (B. CROCE, *L. Capuana*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, 3^a ed. riveduta dall'autore, Bari, Laterza 1929-1940, 6, p. 97. Si veda anche Id., *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, (1907), ivi, pp. 179-96, sulla natura 'insincera' di tanti critici e scrittori di fine secolo).

¹⁹ La riflessione critica di Capuana sulle moderne forme dell'arte si snoda nell'arco di un ventennio, dal *Teatro italiano contemporaneo* (1872), alle due serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880-1882), a *Per l'arte* (1885), a *Gli 'ismi' contemporanei* (1898), alle *Cronache letterarie* (1899); in questo arco temporale si può seguire la parabola intellettuale di uno dei principali protagonisti di fine secolo, dagli esordi positivisti d'influenza zoliana all'epilogo 'spiritualista'. Tra gli studiosi che hanno maggiormente analizzato la figura del critico ricordiamo A. PALERMO, *Lo spessore dell'opaco e altro Otto-Novecento*, Palermo, Flaccovio 1979. La capacità di utilizzare il modello della *Histoire de la littérature anglaise* di Taine insieme con l'eredità filosofica di Hegel, per esempio, è sottolineato da R. WELLEK come uno dei segni di originalità di Capuana in linea con le tendenze europee del suo tempo: R. WELLEK, *Storia della critica moderna*, Bologna, Il Mulino 1966, IV. Non va dimenticato il progetto capuaniense, mai portato a termine, di scrivere una *Storia della letteratura contemporanea* da intendere quale compendio alla *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis; l'opera avrebbe seguito il modello già avviato negli *Studi* di saggi monografici su autori contemporanei italiani e stranieri, segnando sul piano teorico quel connubio professato negli *'ismi'* del '98 tra la teoria romantica del genio universale dell'Arte e il particolarismo dei tratti *formali* dell'opera. Sul rapporto tra Capuana e De Sanctis ha scritto A. PALERMO, *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura*, pp. 135-46 e Id., *La formazione critica di Luigi Capuana*, Napoli, Loffredo 1964; Id., *Capuana critico teatrale*, in *Studi di Filologia e Letteratura italiana in onore di Gianrinaldo Resto*, 2, Roma, Salerno

mente nel volume del 1872, poi nelle due serie di *Studi* (1880 e 1882), dove gli scritti dedicati al teatro sono numerosi, in *Libri e teatro* (1892) che ripropone la Prefazione a *Teatro italiano contemporaneo*, e infine nel più tardo *Cronache letterarie* (1899) che esibisce fin nel titolo l'intenzione di registrare riflessioni istantanee sull'attualità delle forme artistiche.²⁴ In una lettera a Cesareo, datata 28 dic.1883, Capuana scrive:

La mia evoluzione letteraria è stata prodotta da un'idea affacciata a me di buon'ora alla mente, cioè: che le forme letterarie sono un organismo vivente che si va facendo e che ha quindi una determinazione e giunge al suo completo sviluppo e si ferma e muore. Le forme artistiche sono quasi identiche alle forme naturali, e non capricciose e accidentali, ma svolgono con un logico processo, arrivano alla loro perfetta applicazione, decadono e muoiono.²⁵

Il critico applicava cioè alla teoria estetica hegeliana della vita delle forme artistiche la filosofia di Camillo De Meis, autore di quel romanzo-saggio, *Dopo la laurea*, che egli riteneva il testo fondante del proprio sistema teorico. Nel motivare all'editore e al lettore la scelta di raccogliere gli articoli scritti per la «Nazione» e per «Perseveranza» nel biennio 1866-8 – allo scopo di farne un volume omogeneo e unitario sulla storia della letteratura drammatica – Capuana ricorre ai principi dell'estetica positiva di Taine, secondo i quali l'essenza dell'Arte è la Forma,²⁶ e le sue apparenze possono essere molteplici poiché variano al variare del momento storico e dei luoghi dove essa nasce e si sviluppa. Analogamente, per scrivere una storia delle forme teatrali, sostiene Capuana, non si può prescindere dal ricorso a Shakespeare, a Schiller, ai tragici greci o alla commedia francese di Molière e a quella moderna di Dumas *filis*. L'Italia, con-

²⁴ Basta dare un rapido sguardo agli indici dei volumi sopra citati per accorgersi di quanto forte e duraturo sia stato l'interesse di Capuana per l'arte drammatica anche dopo aver sposato la tesi del romanzo come forma egemone dell'Arte moderna. In *Cronache*, per esempio, tornano gli studi su Alphonse Daudet, Felice Cavallotti, Ibsen, Edoardo Bouter.

²⁵ La lettera si può leggere nel volume di L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a G. A. Cesareo* (1882-1914). Carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Palermo, Palermo, Tip. Valguarnera 1950, pp. 30-1 e 39.

²⁶ Il concetto è ribadito da Capuana anche negli *«ismi» contemporanei* (1898) e nella *Prefazione a Cronache letterarie* (1899).

tinua, ha avuto la sua parte con la commedia dell'Arte ma poi il primato è passato ad altri paesi; lo stesso criterio deve essere seguito per gli altri generi letterari, quali ad esempio il romanzo – a cui dedicherà i saggi raccolti nelle due serie degli *Studi* e in *Per l'Arte* (1885). Capuana distingue il significato del termine *cosmopolitismo*, molto in voga tra gli intellettuali di fine secolo, in quanto se in politica esso «nega il concetto di patria, in arte [nega] il concetto di letteratura nazionale».²⁷ L'artista, cioè, per essere tale deve creare caratteri in azione, così ben definiti in ogni aspetto da indurre il lettore a illudersi di trovarsi faccia a faccia con loro senza ombra dell'autore; è questo il criterio fondante dell'Arte, valevole ovunque e da non confondersi con il *cosmopolitismo* che, al contrario, scrive Capuana: «toglie via, o tenta di toglier via, tutti i caratteri particolari, e per ciò intende ridurci al *simbolismo* forzato, al *simbolismo* artificiale».²⁸ In aspra polemica con Ugo Ojetti, il critico insiste sul carattere particolare di luogo e di tempo che un'opera d'arte deve possedere per aspirare all'eternità, al di là delle scuole e delle etichette letterarie, *verismo*, *naturalismo*, *simbolismo*, *spiritualismo*. Egli intendeva dire che l'artista deve tentare di creare forme superiori a quelle esistenti in Natura perché l'Arte non riproduce fotograficamente la realtà ma la ricrea attraverso l'immaginazione e la fantasia. Da questa prospettiva, il rinnovamento artistico auspicato da Capuana passa sì attraverso uno sguardo ai modelli stranieri ma deve divenire sempre più «nazionale, anzi semmai più regionale, per dare alle sue creazioni la stessa varietà e ricchezza della Natura».²⁹

Negli stessi anni in cui egli ribadiva la necessità di una rigenerazione artistica per la rinascita del carattere nazionale, De Sanctis leggeva il discorso inaugurale dell'anno accademico 1872-73 all'Università di Napoli, precisamente il 16 novembre 1872,³⁰ rivolgendosi agli studenti universitari l'autore della *Storia* li sollecitava a «rifare il sangue,

²⁷ L. CAPUANA, *Idealismo e Cosmopolitismo*, in Id., *Gli «ismi» contemporanei*, Catania, Giannotta 1898 (citato in *Scritti critici* a cura di E. SCUDERI, Catania, Giannotta 1972, pp. 303-24, *passim*).

²⁸ Ivi, *passim*.

²⁹ L. CAPUANA, *La crisi del romanzo*, in *Scritti critici* a cura di E. SCUDERI, cit., p. 340.

³⁰ F. DE SANCTIS, *La scienza e la vita*, in Id., *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, 3, Bari, Laterza 1972, pp. 161-186.

ricostituire la fibra, rialzare le forze vitali, [...], ritemperare i caratteri, e col sentimento della forza rigenerare il coraggio morale, la sincerità, l'iniziativa, la disciplina, l'uomo virile, e perciò l'uomo libero».³¹ Per risanare la crisi che attraversa la neonata nazione è, dunque, necessario risalire alla vera essenza dell'Arte, che non consiste nel contenuto morale né nella Bellezza, ma nella Forma, desanctisianamente intesa, come Capuana ribadirà qualche anno più tardi nella conferenza dell'11 maggio 1899 a Pisa, e intitolata *Nuovi ideali d'arte e di critica*.³² In disaccordo con Leon Tolstoj, di cui nel 1897 si pubblicava *Che cos'è l'arte?*, Capuana espone il proprio ideale artistico. L'Arte ha un solo scopo, la creazione di personaggi più veri di quelli in Natura; l'Arte non deve essere subordinata a finalità morali, come dichiarava Tolstoj nel saggio in difesa dell'Arte 'popolare', né ispirare buoni sentimenti volti al miglioramento della società. Contro l'infuocata condanna dell'Arte «peste del mondo» di Tolstoj e contro l'estenuata ricerca del Bello come unica essenza dell'Arte di D'Annunzio, Capuana insiste ancora una volta sull'ideale desanctisiano di Arte come sintesi di un *ideale* in una *forma*. Ancora, si rileggano alcuni punti di *Per l'Arte* (1885) dove, con l'impiego quasi degli stessi vocaboli usati da De Sanctis, il critico descrive il farsi dell'opera come l'esito dei fatti filtrati attraverso lo *spirito vitale*, chiamato *spiraculum vitae*.³³ Il principio era stato già espresso nella recensione a *Vita dei campi* di Verga,³⁴ la cui originalità, scrive Capuana, non deriva soltanto dalla scelta del soggetto, ma anche dall'essere riuscita a diventare opera d'arte sincera e schietta:³⁵

³¹ Ivi, p. 186.

³² Il saggio dal titolo *Nuovi ideali d'arte e di critica* costituisce la *Promessa* alla raccolta *Cronache letterarie* (1899). I concetti saranno poi ripresi in una conferenza letta il 15 gennaio 1905 in occasione della inaugurazione del Circolo artistico di Messina e pubblicata nel luglio dello stesso anno nella rivista «Nuova Antologia».

³³ L. CAPUANA, *Per l'Arte*, cit.: «È solamente artista colui che ripete, nella forma letteraria il segreto processo della natura», p. XXVIII.

³⁴ L. CAPUANA, *Giovanni Verga*, in Id., *Studi*, II serie, cit., pp. 69-84.

³⁵ Ivi, p. 72. Capuana qui ripete sostanzialmente la teoria della poetica verista esposta da Verga nelle lettere dove è riportata la cronaca della genesi inventiva dei *Malavoglia*, dell'influsso di Zola e dei de Goncourt che con *Germine Lacerteux* (1869) e poi con *Les frères Zenganno* (1879) avevano posto le basi

Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione d'ogni sua parte divien così completa che il processo della sua creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è così evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere così necessarie, che la mano dell'artista rimane assolutamente invisibile e l'opera d'arte prende l'aria d'un avvenimento reale, quasi si fosse fatta da sé.³⁶

I personaggi delle novelle, continua, non sono soltanto siciliani ma più particolarmente di quella regione che sta tra Monte Lauro e Mincio. Tolti da lì, si troverebbero fuori posto. Per raggiungere il massimo della impersonalità e della illusione di realtà, Verga – egli spiega – si è fatto piccino come i suoi personaggi e si è nascosto dietro le loro figure, calando la lingua nello stampo sempre vivo del loro dialetto: «Ed è così che ha potuto ottenere davvero che l'opera sua non serbi *nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravide*».³⁷ Come si vede, sono gli stessi principi teorici esposti nei saggi teatrali del 1872 e qui riformulati. L'illusione della realtà e la capacità di ricreare la vita dei personaggi diventano, sulla scorta dell'insegnamento desanctisiano, i nuovi criteri per misurare l'originalità e la modernità artistica di un'opera; unitamente alla lettura del saggio di De Meis, per il critico siciliano questi presupposti teorici sanciscono la definitiva affermazione del romanzo come il più adatto dei generi letterari a rappresentare tutti i *colori del reale*.

Per concludere questa rapida disamina delle posizioni critiche capuaniane, ritengo utile, a questo punto, tornare alle pagine degli *Studi* del 1882 e alla recensione dei *Malavoglia* dove il critico fornisce un'originale interpretazione del carattere non nazionale di molti romanzi contemporanei, anche italiani:

Il romanzo, da noi, è una pianta che bisogna ancora acclimare. Non ha tradizioni, nasce appena, quando è già grande e glorioso altrove, in Francia e in Inghilterra.³⁸

teoriche di uno dei cardini del Verismo, la corrispondenza tra stile e soggetto. Si vedano, inoltre, le *Lettere al suo traduttore*, a cura di E. CHIAPPELLI, Firenze, Le Monnier 1954, e la lettera prefatoria a Salvatore Farina in *L'amante di Gramigna*, dove Verga espone i principi dell'arte verista.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, p. 73.

³⁸ Ivi, pp. 79-84, *passim*.

La Francia, scrive, ha il colosso di Balzac, gran padre del romanzo moderno, che ha i suoi successori in Flaubert, nei de Goncourt e in Zola; l'Italia, dopo Manzoni non ha avuto niente di paragonabile al magistero balzacchiano, tuttavia:

Questa miseria non impedisce intanto a certi critici di domandare ai nostri scrittori il romanzo schiettamente italiano, senza influenze né francesi, né inglesi, né d'altra qualsivoglia nazionalità; quasi le forme dell'arte siano una capricciosa creazione dell'individualità degli autori, quasi fosse possibile non tener calcolo di tutti gli svolgimenti che una forma artistica ha subito presso letterature più precoci o più fortunate della nostra.

Il caso italiano, aggiunge, è molto particolare dal momento che il *Decameron* rimane un capolavoro isolato nel genere novellistico al pari dei *Promessi Sposi* in quello del romanzo e per trovare raffronti adeguati non ci si può non rivolgere alle letterature straniere, per non rifare il già fatto e far progredire la nostra arte. Tuttavia, le difficoltà non sono poche:

E certamente non servono a levarle di mezzo i giudizi strambi a proposito dei tentativi che gli scrittori italiani van facendo da una decina di anni in qua. [...] I popoli moderni han perduto, in gran parte, il loro vecchio carattere particolare. L'italiano, il francese, l'inglese, il tedesco di certe classi sociali si può anzi dire non esistono più. La aristocrazia e la borghesia oramai non sono di questa o di quella nazionalità, ma europee. Molti angoli sono smussati; molte differenze, specialmente interiori, furono scancellate affatto; e quelle che ancora rimangono sono così impercettibili che bisogna armarsi d'una lente d'ingrandimento per riuscire a distinguerle. Talché non è solamente la forma straniera (e dico straniera per modo di dire, l'arte non avendo patria), ma è anche la *materia italiana*, così poco diversa dalla francese, dall'inglese, dalla tedesca, quella che impaccia i nostri passi e ci fa apparire più imitatori di quanto noi non siamo in realtà.³⁹

I *Malavoglia* e *Vita dei campi*, conclude, saranno un terribile corrosivo nella «nostra bislacca letteratura».⁴⁰ Per superare la crisi lette-

³⁹ Ivi, p. 81.

⁴⁰ Ivi, p. 83.

raria di fine secolo bisogna, per Capuana, rilanciare e ravvivare la vita morale della nazione, invitando gli editori a puntare di più sui nuovi scrittori e a sfidare il gusto massificato dei lettori.

Le pagine del Capuana critico, ribadendo con forza l'esigenza di una moderna arte nazionale, la fiducia nell'autonomia regionale del romanzo italiano, l'europeismo dei modelli di riferimento e il confronto imprescindibile con le mode – *cosmopolitismo, internazionalismo e europeismo letterario* – possono contribuire ad articolare meglio il discorso critico sulle teorie estetiche e sulla funzione dello scrittore tra l'Unità e il primo Novecento.⁴¹

Eredità desantisciane in Giuseppe Antonio Borgese

La fine secolo XIX segna la crisi non solo dell'idealismo hegeliano ma anche della cosiddetta 'scuola storica', che Croce senza lesinare critiche esplicite nella *Letteratura della nuova Italia* giudicava: «de più varie operazioni mentali, delle quali molte, come lo studio biografico o il metodo scientifico, erano del tutto estranee ad un concetto significativo di critica».⁴² Gli stessi anni furono dominati dal confronto tra Croce e De Sanctis, verso il quale il primo nutriva una forte rivalità pur riconoscendolo un «rappresentante non dottrinario, [...], di quella che prende voga e si chiama concezione materialistica della storia» e poi nell'*Estetica* (1902) uno tra i primi sostenitori del prin-

⁴¹ Su questo argomento si può avviare una riflessione a partire da *Letteratura e vita nazionale* nei *Quaderni* gramsciani e dagli interessanti spunti provenienti dal saggio di A. ASOR ROSA, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in *Il Romanzo*, III. *Storia e Geografia*, a cura di F. MORETTI, Torino, Einaudi 2002, pp. 255-306, il quale nega l'esistenza di una *storia* del romanzo in Italia dove, a parte i due mai più eguagliati capolavori – i *Promessi Sposi* e i *Malavoglia* – non si sviluppò una tradizione *romanzesca*, come invece avvenne in altri paesi europei. Mi si permetta di rinviare al mio *«si segni del tempo» in Italia tra il Sessanta e l'Ottanta. Introduzione*, in *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, Pisa, Edizioni ETS 2008, pp. 9-21, dove si riflette sulla peculiarità del 'caso italiano' alla luce del vivo dibattito che nel ventennio 1860-1880 si svolse tra i letterati del tempo sulle pagine delle riviste e che segnò uno snodo imprescindibile per la nascita e le successive trasformazioni formali del romanzo italiano.

⁴² B. CROCE, *Letteratura...*, cit., la citazione è nel vol.3 (1915), pp. 97-112.

cipio dell'autonomia dell'arte, fondamento del proprio sistema di filosofia estetica,⁴³ e quindi come colui che aveva contribuito a liberare la storiografia letteraria dai lacci del positivismo e della critica biografica. Croce, d'altronde, non sottovalutò mai l'importanza di De Sanctis per gli sviluppi e gli orientamenti della nuova generazione di critici e di scrittori nati tra gli anni Sessanta e gli Ottanta dell'Ottocento, che si affacciavano al nuovo secolo con la volontà di un radicale rinnovamento della tradizione artistico-letteraria nazionale. De Sanctis aveva loro lasciato in eredità un modello civile e morale di intellettuale impegnato nella costruzione dell'identità politico-culturale del paese. Il moralista laico, la coscienza critica della Nazione, secondo la definizione di Luigi Russo,⁴⁴ era stato l'ultimo dei critici romantici che – a giudizio di Borgese – considerava la realtà e la sua rappresentazione artistica unitariamente: «Moralismo e storicismo, soprattutto nelle loro applicazioni storiche, sono i cardini della cosiddetta critica romantica. L'opera letteraria è considerata specchio della vita nazionale e sociale». Per i giovani critici e letterati del primo Novecento – Serra, Borgese e Prezzolini, Staraper, Boine, Jahier – dunque, De Sanctis rappresentava ancora il paradigma etico della letteratura come incarnazione della vita civile e morale della Nazione.

Tra costoro, Giuseppe Antonio Borgese fu una delle figure più notevoli dei primi tre decenni almeno della nostra storia letteraria. Critico, saggista, giornalista letterario, romanziere, novelliere, poeta e tra i fondatori delle nascenti riviste del primo Novecento, «Hermes», «Leonardo», «Il Regno», «Medusa», fu allievo di Croce con cui, però, entrò precocemente in conflitto; fedelmente legato al modello umano e civile desanctisiano, ne ereditò un umanesimo metafisico e utopico di matrice romantica, come si legge nel finale dell'edizione del 1920 della tesi di laurea, *Storia della critica romantica in Italia*,⁴⁵ dove l'autore di *Rubè* confessa di non aver mai più scritto quel secondo volume su De Sanctis e i critici giovanissimi, promesso

⁴³ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902), Bari, Laterza 1958¹⁰.

⁴⁴ L. RUSSO, *Prefazione* a Id., *Antologia della critica letteraria*, Firenze-Messina, D'Anna 1964, 3^a ed. riveduta.

⁴⁵ G. A. BORGESSE, *Storia della critica romantica in Italia*, [1905], Milano, Mondadori 1949, pp. XIII-XIV: Pubblicazione di Croce della tesi di laurea discussa all'Università degli studi di Palermo nel 1903

in precedenza.⁴⁶ Scoperti nella «piccola, ma religiosamente tenuta, biblioteca paterna; [li] avevo letti e riletti...» i libri del maestro che aveva fondato «non [...] la base di un edificio nuovo da fondare, ma la cupola di una costruzione monumentale del passato».⁴⁷ Ancora, in *Memorie di Francesco De Sanctis*, un saggio contenuto nella *Vita e il libro*⁴⁸, egli dichiara apertamente il debito che la nuova generazione di critici deve al grande intellettuale romantico, dominatore del gusto letterario italiano. Un'altra vistosa citazione di De Sanctis ricompare nella terza serie di *La Vita e il libro*⁴⁹ e ne *Il senso della letteratura italiana*⁵⁰ a smentire la sua antica confessione di silenzio sull'autore della *Storia*, del quale egli si era dichiarato discepolo nel 1915 in *Studi di letterature moderne*⁵¹, dove la *Storia della letteratura italiana* è definita «il capolavoro della cultura nostra del secolo XIX».⁵² Tuttavia, nella *Storia della critica romantica in Italia*, pubblicata nel 1905 in un fascicolo della «Critica», rivista di letteratura, storia e filosofia fondata da Croce nel 1903, l'autore di *Rubè* descriveva lo stile della *Storia*: «torbido e irsuto, che fa di tutte le proposizioni periodo, che accoppia le immagini in conubii più mostruosi di quello di Pasifae col toro».⁵³ In compenso, nel breve ricordo di De Sanctis, confluito poi nella seconda serie

⁴⁶ Ivi, p. XIII

⁴⁷ Ivi, p. XV

⁴⁸ G. A. BORGESSE, *La Vita e il Libro*, II, Torino, Bocca 1911, p. 368.

⁴⁹ Ivi, III, 1913, pp. 510-2.

⁵⁰ G. A. BORGESSE, *Il senso della letteratura italiana*, Milano, Treves 1931, pp. 71-3.

⁵¹ Id., *Studi di letterature moderne*, Milano, Treves 1920, p. VI.

⁵² Ivi, p. 3. Anni dopo uguale stima fu dichiarata da R. Welck nel suo *Storia della critica moderna...*, cit., IV, 1971², pp. 156-74, dove definisce la *Storia della letteratura italiana*: «la più bella storia letteraria che mai sia stata scritta» [la citazione è a p. 155].

⁵³ Il giudizio di Borgese si appuntava sullo stile della prosa desanctisiana opposto a quello dannunziano, dal quale il critico siciliano fu molto influenzato a dispetto del successivo rifiuto. Nel «Convito», I, (1895), pp. 69-86, D'Annunzio definiva la prosa desanctisiana difettosa per l'uso di vocaboli impuri, volgari, inesatti, coordinati in periodi difformi con una sintassi molle e cascante, rilievi critici che ne causeranno la imminente eclissi nel panorama letterario nazionale, nonostante una sua qualche efficacia sulla cultura nazionale contemporanea. Degli scritti di Borgese su De Sanctis si vedano *Storia della critica romantica*, Napoli, 1905 e *Memorie di Francesco De Sanctis* in Id., *La vita e il libro*, II, cit., pp. 367-76.

della *Vita e il libro*, il critico esordiva tributando al maestro, morto da appena trent'anni, il massimo riconoscimento: «uno dei pochissimi che possono dirsi immortali nel senso proprio della parola». ⁵⁴ «La lacerante intelligenza del critico, la paesana vigoria dello scrittore, l'ingenua dirittura dell'uomo politico che aborrisce ogni atto basso e volgare», scriveva, sono tutte qualità «di un incomparabile maestro di virtù civili e di patriottismo» ⁵⁵ e del primo dei critici italiani da quando, forse per la prima volta, la critica si manifestava come attività autonoma dello spirito.

A eccezione di una qualche disarmonia stilistica, De Sanctis – anche per il Borgese allievo di Croce – rappresentava, dunque, il modello di una vita e di un pensiero che procedono in armoniosa sintonia spirituale. Non si comprendono allora le critiche che Gramsci affida alle note del suo sesto quaderno, dove accusa Borgese di avere tradito il pensiero desanctisiano ne *Il senso della letteratura italiana* laddove sostiene che «la letteratura italiana è staccata dallo sviluppo reale del popolo italiano, è di casta, non sente il dramma della storia, non è cioè popolare-nazionale» e che il suo senso è «teologico-assolutometafisico-antiromantico». ⁵⁶ Al contrario, a rileggere con attenzione le numerose pagine critiche di Borgese, sembra di potervi rintracciare la stessa ansia di rinnovamento espressa da De Sanctis, lo stesso disappunto per la profonda crisi nazionale, lo stesso sforzo teorico a edificare un sistema organico di principi d'arte e di pensiero tesi a un'unità spirituale della coscienza letteraria come coscienza nazionale. Lo provano il bisogno di un radicale ripensamento della storia letteraria, attraverso la ricerca di un sistema sovranazionale, l'interpretazione unitaria dello svolgimento storico della letteratura italiana, il suo intreccio con la vita nazionale e i principi estetici su cui l'autore di *Rubè* costruisce il proprio edificio teorico, tutti elementi di forte continuità con la prospettiva ideologica dell'autore della *Storia*.

Sostenitore e artefice materiale di una *politica* dell'unità, dopo il lancio della bomba atomica su Hiroshima il 6 agosto 1945, Borgese

⁵⁴ G. A. BORGESI, *Memorie di Francesco De Sanctis*, in *La vita e il libro*, cit., p. 367.

⁵⁵ *Ivi*, p. 374.

⁵⁶ A. GRAMSCI, *Sulla letteratura italiana*, in *Id.*, Q 6, cit., pp. 719-720, [la citazione è a p. 720] su G. A. BORGESI, *Il senso della letteratura italiana*, in «Nuova Antologia», 1° gennaio 1930, (a. LXV, fasc. 1387), pp. 20-40 (poi Milano, Treves 1931).

aveva concepito il progetto di un governo mondiale che superasse i nazionalismi e si fondasse sul rispetto dei diritti del singolo e dei valori universalmente riconosciuti; insieme a un folto numero di scienziati, artisti e intellettuali e grazie alla moglie Elisabeth Mann, lo scrittore di Polizzi gettò le basi per la stesura di una Costituzione mondiale, al cui progetto contribuì con una serie di scritti tra il 1943 e il 1948 in lingua inglese, in parte tradotti in italiano. ⁵⁷ Teorico di una *poetica dell'unità*, come recita il titolo di una raccolta di cinque saggi pubblicati in volume nel 1934 ma risalenti agli anni giovanili di critico militante, ⁵⁸ Borgese aveva teorizzato, in precoce polemica col magistero filosofico crociano, il primato della Forma e del contenuto nell'opera d'arte. In questi saggi, risalenti agli anni Dieci e inizialmente riuniti nei tre volumi de *La Vita e il Libro*, l'autore dà prova della forza polemica del critico non privo di arroganza quando l'analisi si appunta su alcuni aspetti della filosofia di Croce. Nei confronti del quale, tuttavia, in tarda età egli non smise di nutrire un sincero rammarico per l'incomprensione che accompagnò la loro relazione professionale e umana.

Ciò che rende interessante, ancora oggi, la lettura di queste pagine è la tensione che le attraversa e che anima le parti dove più aspra è la polemica, laddove Borgese dimostra l'insostenibilità del concetto crociano di Arte come pura intuizione, come atomismo poetico, come frammento irrelato dal contesto storico ed estetico. L'impegno profuso nel dimostrare l'unità e l'organicità dell'opera d'Arte in opposizione all'estetica del frammento percorre queste pagine giovanili e ritorna nei saggi più maturi, dove, in linea con il principio desanctisiano di Arte come unione di forma e contenuto, Borgese elabora un concetto di Arte come ricostruzione di stile e possibilità di narrare la storia della poesia come un'unica opera in continua sublimazione verso l'Assoluto. Basta ripercorrere alcuni dei titoli delle sue opere critiche – *La Vita e il Libro* (1910-1913),

⁵⁷ *The City of Man, a declaration of world democracy*, con T. Mann e L. Mumford et al., The Viking Press, New York, 1940; *Common Cause, Duell, Sloan and Pearce*, New York 1943, (poi *Causa Comune*, Milano, 1949); *Preliminary Draft of a World Constitution*, University of Chicago Press, Chicago 1948 (poi *Disegno preliminare di Costituzione mondiale*, Mondadori, Milano 1949); e la postuma *Foundations of the World Republic*, The University of Chicago Press, Chicago, 1953.

⁵⁸ G.A. BORGESI, *Poetica dell'Unità. Cinque saggi*, Milano, Mondadori 1934.

Tempo di edificare (1923), *Poetica dell'Unità* (1934) – per convincersi che la tensione verso l'assoluto, verso la sintesi critica e la costruzione di un'architettura organica di pensiero e di forma attraversa fin dai primi contributi tutta la riflessione teorica di Borgese. Che fu, prima ancora che un acuto critico e un profondo intellettuale, un uomo con una visione del mondo etica, filosofica e politica, come prova la scrittura sempre tesa a inseguire il ritmo non uniforme del pensiero, ora vibrante, ora più disteso.

Nella Prefazione a *Poetica dell'Unità*, datata New Ghiffa ottobre 1933, Borgese illustra la genesi dei saggi, pubblicati singolarmente a partire dal 1903 e animati dall'unica intenzione di discutere dell'estetica o, come avrebbe preferito chiamarla, della *poetica*, parola antica legata all'idea della creazione ordinatrice. È questo che in veste di critico intende per *Poetica dell'unità*, titolo che prevalse sul primo, *Precursioni Estetiche*, con l'indicazione: «Cinque saggi preliminari a una poetica dell'unità».⁵⁹ Nella *Prefazione* egli ribadisce la sua idea di Arte che «rappresenta un modello», tende a operare una modificazione del mondo, una trasfigurazione attraverso i suoi propri mezzi – il ritmo, la musica, il mito –, relativi al fondamento dell'Arte che è la *parola traslata*. I cinque saggi giovanili che, a suo stesso giudizio, risentono dell'irrequietudine dei primi anni trascorsi a pubblicare prose di critica militante sui quotidiani e sulle giovani riviste, appaiono ancora oggi temprati da una straordinaria lucidità di analisi e densità argomentativa. Essi ruotano intorno a questioni di ordine estetico, filosofico e letterario, intorno al rapporto tra Forma e contenuto, alla genesi dell'Arte, alle nuove tendenze della critica letteraria italiana e straniera; si legga, per esempio, la seguente dichiarazione sulla originalità dell'Arte e sullo stile:

In un'estetica che non debba servire esclusivamente ai bisogni di una scuola o di un'epoca d'arte, il particolare non ha senso senza l'universale, l'originalità non ha senso senza l'umanità. [...] Il problema dell'originalità, della personalità in rapporto all'arte, annega nel grande problema della realtà in rapporto allo spirito. [...] La personalità è un dato preesistente allo sforzo artistico; [...] La bellezza non è data dal valore della personalità e delle altre contingenze; ma dallo sforzo che

⁵⁹ G.A. BORGESSE, *Prefazione a Poetica dell'Unità*, cit., 1934, p. 14. Alcuni saggi confluirono nelle tre serie della *Vita e il Libro*, cit.

l'artista compie per superarle. [...] Lo stile è l'ascesi dell'artista. Comparato ai fatti morali, esso è l'abnegazione dell'individuo in favore dell'umanità.⁶⁰

Come si vede, lo sforzo teorico volge nella direzione di un superamento netto del concetto crociano di Arte come pura intuizione a favore del modello desantisianiano che, se un difetto possiede è di avere troppo insistito sul *contenuto* romanticamente inteso come storia civile all'interno di quella letteraria.⁶¹ «A che scopo studiare un periodo letterario», si domanda il critico:

quando alla fin fine la storia di quel periodo si riduce a un viale, dove gli artisti mancati (si dovrebbe dire le opere mancate, se la metafora reggesse) sono impiccati in fila ad alberi di eguale altezza e le immagini di artisti riusciti (anche qui si dovrebbe dire delle opere) sono coronate su piedistalli identici? Isolati gli alberi come i piedistalli. E in questo viale della storia non vi è altra continuità storica che quella del passo di chi vi passeggia in mezzo, guardando erme ed impiccati, impiccati ed erme senza fine.⁶²

La stessa necessità di un *reale* storicamente determinato si riaffaccia nelle pagine in cui egli tenta una definizione dell'ispirazione artistica: «l'ispirazione artistica non è mai disgiunta dal sentimento dell'indispensabilità dell'individuo ispirato, e di quel tale individuo»,⁶³ con ciò ribadendo l'inseparabilità, nella genesi di un'opera d'arte, dell'universale dal particolare storico che lo genera, fino a definire la trasfigurazione dell'Arte come rappresentazione di un sopramondo, della 'doppia somiglianza' che essa intrattiene con il mondo fenomenico. L'artista non dà conoscenza dell'assoluto ma ne infonde il sentimento, perciò la «sintesi di reale e ideale, in cui consiste l'arte, non è conseguita per operazione dialettica, ma per somiglianza allusiva e simbolica».⁶⁴

Nata sotto l'ala crociana, l'attività militante di Borgese come giornalista e critico letterario era continuata dal 1905 al 1909 per «La Stampa», «Il Mattino» e, dal 1912, per il «Corriere della Sera». Si

⁶⁰ Id., *Poetica dell'unità*, cit., pp. 34-5, *passim*.

⁶¹ Ivi, p. 98 e sgg.

⁶² Ivi, p. 110.

⁶³ Ivi, p. 118.

⁶⁴ Ivi, p. 129.

legga, per esempio, *Metodo della storia dell'arte* (1914), confluito nel 1934 in *Poetica dell'unità*, dove il primato del modello estetico desanctisiano comincia ad affermarsi su quello crociano. Ogni saggio critico pubblicato tra il 1909 e il 1912-3 sul «Corriere della Sera» e poi raccolto nei tre volumi de *La Vita e il Libro* testimonia le linee della sua prospettiva estetica e l'uropeismo della sua vocazione artistica. I saggi, dedicati agli autori contemporanei, italiani ma soprattutto stranieri, quali Maurice Barrès, Nietzsche, De Amicis, Dossi, Swinburne, Nardau, Péguy, Tolstoj, Pirandello, i giovani poeti tenuti a battesimo col nome di crepuscolari, Balzac, Dante, D'Annunzio, Verga, rivelano gli interessi cosmopoliti del critico che alterna l'enfasi dell'analisi estetica alle divagazioni autobiografiche sulla scia dei ricordi personali. Ogni pagina è animata da una passione generata da un'idea della storia letteraria nazionale come di un'alterna vicenda di costruzione e distruzione della coscienza nazionale. L'accusa che nelle tre serie di scritti Borgese muove a tanti critici del suo tempo è pronunciata con l'amara consapevolezza della crisi della cultura e della letteratura contemporanee; se non esiste il critico ideale, egli spiega nelle pagine incipitarie del primo volume de *La Vita e il Libro*⁶⁵ – che riunisca in sé ogni virtù, l'erudizione, la somma cultura, la moralità, l'autenticità, la fermezza d'animo – un vero «cavaliere dello Spirito Santo, secondo la parola di Arrigo Heine: generoso e paziente, umile e ardito, pronto all'inno di guerra e al canto d'amore [...]» e ancora galantuomo, dunque in una parola, perfetto, ci si accontenterebbe almeno dell'ultimo dei critici. Il quale, in assenza delle tante virtù, ne abbia almeno una:

un'invincibile repugnanza contro la bugia. [...] Perché le repubbliche malandate non si sanano con altra medicina che col coraggio civile; e non v'è nessuna repubblica al mondo, neanche sud-americana, che sia così marcia di gesuitismo e di menzogna come la repubblica letteraria nostra. Nella quale, libertà vuol dire licenza e disciplina è sinonimo di strisciante abiezione servile.

Per i letterati della sua generazione, la «critica non è analisi e sintesi, storia e sistema, indagine e creazione». Privi di dignità, essi

⁶⁵ G. A. BORGESE, *Il primo dei critici e l'ultimo dei critici*, in Id., *La Vita e il Libro*, I, cit., pp. 1-10 *passim*.

hanno spezzato il legame con il popolo, rosi dalla codardia e dall'assenza di spirito:

Se la poesia e le belle arti sono il cervello della nazione, questo cervello isterilisce, quando un buon sangue non lo inonda; che la critica verace stabilisce una buona circolazione sanguigna tra il cervello e il cuore della nazione; ma una critica mendace è cagione e sintomo di anemia cerebrale nei popoli; che, se la critica italiana non fosse così bugiarda, forse la letteratura italiana non sarebbe così povera e noiosa. E, con quest'unica piccoletta idea, con quell'unica triviale virtù di respingere la menzogna, [...] renderebbe alla sua patria un servigio più insigne che se avesse fondato un altro giornale nazionalista.⁶⁶

La medesima condanna della miseria dei tempi attuali torna in *Epilogo* col titolo *Cultura e letteratura d'oggi*,⁶⁷ dove il critico esordisce biasimando i giovanissimi privi di spirito e di sensibilità nei confronti della eleganza dello stile: «Una cultura ansiosa che sale – una letteratura stracca che scende, o, se non scende, sta ferma, perché già da parecchi anni ha toccato il fondo della palude: questi sono i due termini in contraddizione fra i quali si vive oggi in Italia».⁶⁸ Incapaci di armonizzare in sé tutte le attività dello spirito, i giovani di oggi, continua Borgese, mancano di coraggio e di potenza nel mettersi a lavorare alla ricostruzione del grande edificio della cultura crollato sulle macerie del passato. I poeti, i narratori, i drammaturghi hanno talvolta ingegno, buona volontà ma non hanno quasi mai nulla da dire; la percezione di una precipitosa decadenza della cultura italiana avvenuta dopo Manzoni e Leopardi e, seppure con dei limiti, dopo Carducci si fa disincantata analisi del progressivo impoverimento dello spirito dei letterati italiani, distruttori dell'eloquenza, servili e incapaci di edificare nuovi sistemi di pensiero, di intrecciare poesia e filosofia.

L'analisi storica diventa in Borgese sintesi complessiva di una funzione della vita dell'arte e dello spirito, che non si esita a definire desanctisiana, in parallelo con le dichiarazioni di fede poetica disseminate un po' ovunque nei saggi, nelle prefazioni e nella avvertenze.⁶⁹ Nel 1923, con *Tempo di edificare*, Borgese conclude l'attività

⁶⁶ Ivi, p. 10.

⁶⁷ Id., *Cultura e letteratura d'oggi*, in *La Vita e il Libro*, III, cit., pp. 425 e sgg.

⁶⁸ Ivi, p. 425.

⁶⁹ Qualche anno dopo Borgese pubblica *Studi di letterature moderne*, [1915]

di critico militante e inizia quella di costruttore di un nuovo edificio della letteratura. E tra i 'nuovi edificatori', oltre se stesso, individua Verga, Tozzi lettore dei romanzieri russi, e pochi altri che segnano il passaggio alla nuova stagione della letteratura italiana.

L'enfasi nel giudizio e l'acutezza dello sguardo critico sull'età contemporanea suscitarono l'invidia di tanti della sua generazione che non gli risparmiarono critiche, non di rado ingiuste.⁷⁰ Una breve testimonianza sullo scrittore siciliano lasciataci da Leonardo Sciascia, *G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, aiuta a ricostruire il clima di ostilità di cui Borgese fu vittima da parte di quanti non seppero valorizzare la figura del critico né quella etico-politica dell'intellettuale che, costretto all'esilio nel 1931 in America, scrisse una delle più lucide e amare analisi della nostra recente storia, *Golia. Marcia del fascismo*, pamphlet anti-fascista scritto nel 1938 ma tradotto in Italia nel 1946. La figura umana e la statura dell'intellettuale anti-fascista sono rievocate da Sciascia nell'altro lungo saggio dal titolo *Per un ritratto dello scrittore da giovane*,⁷¹ dove l'autore rievoca l'umanesimo radicale su cui ricadde un pesante duraturo silenzio:

Il silenzio su Borgese, insomma, è calato dopo: nel trionfante antifascismo che dal fascismo, dall'eterno fascismo italiano, sembrò ricevere certe consegne. Perché bisogna dire che se i fascisti volgarmente lo odiavano [...] molti che fascisti non erano più o meno sottilmente lo detestavano. [...] Lo detestava «la ronda», anche se forse non tutti i «rondisti». [...] Ma lo detestava («forte disapprovazione») anche Croce. Tilgher diciamo che non lo amava. E Gramsci ne parlava (ne parla nei *Quaderni*) con una sufficienza addirittura derisoria. E nell'Italia antifascista e repubblicana tutto ciò che non era crociano stava per diventare

gramsciano [...] Il silenzio, dunque. E Borgese resta in quella terra quasi di nessuno.⁷²

Tra le prove più alte del suo esercizio critico, Sciascia ricorda poi il saggio su Proust che, dichiara, è una chiave per intendere Borgese nella estensione e varietà di tutta la sua opera: «Egli vedeva nella letteratura una sintassi – parola che gli era cara – della vita, del mondo, dell'uomo, di tutti gli uomini. [...] Tra i vertici di questa sintassi che era per lui la letteratura – e le arti e la politica – erano Stendhal e Tolstoj». ⁷³ Infine, ricorda l'onestà dell'uomo e la sincerità dell'intellettuale, la fiducia nel principio della dignità civile nel non piegarsi al servilismo e all'invidia dei potenti, la fedeltà all'idea dell'organicità della realtà nei suoi molteplici aspetti, che costituiscono il fondamento teorico del suo pensiero politico e poetico fin dai primi anni dell'attività pubblicistica.

Si rileggano, per esempio, alcuni passaggi de *Il senso della letteratura italiana*⁷⁴ che nasceva da una risposta all'articolo con cui Papini inaugurava il primo fascicolo di «Pègaso», *Su questa letteratura*,⁷⁵ sul carattere nazionale della letteratura italiana. Per Borgese il tratto comune delle arti e della letteratura italiane consiste nel senso del finito, nel classicismo estetico che tende alla compiutezza formale. Nel breve saggio del 1931 l'autore riflette anche sulle ragioni della crisi letteraria contemporanea: «Scrittori d'ingegno onesto e gagliardo non mancano, credo, ma insomma opere grandi e sostanziose e nuove da un pezzo non si scrivono o per lo meno non si stampano o infine non siamo capaci di riconoscerle». Le cause della crisi secondo Papini e Borgese andavano ricercate nello scollamento tra lettori e scrittori, incapaci di raccogliere e rappresentare artisticamente le istanze quotidiane degli italiani⁷⁶. Attento ai segni del tempo, ai *bisogni quotidiani*,

Milano, Treves 1920, dove si definisce allievo militante di De Sanctis ed estimatore del suo metodo d'indagine e della sua *Storia*, «il capolavoro della cultura nostra nel secolo XIX», p. 3. Sulla usuale, quasi ansiosa, inclinazione borgesiana all'autodichiarazione, alla difesa delle proprie posizioni critiche, si è soffermato ANTONIO PALERMO, *Borgese critico*, in *G. A. Borgese. La figura e l'opera*. Atti del Convegno nazionale, Palermo – Polizzi Generosa, 18-21 aprile 1983, a cura di G. Santangelo, Palermo 1985, pp. 325-49.

⁷⁰ Si ricorderà l'incrocio di pagine e giudizi critici tra Borgese e Serra il quale non gli risparmiò critiche talvolta violente ma ne riconobbe anche la meritata singolarità nel desolato panorama contemporaneo.

⁷¹ L. SCIASCIA, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, in Id., *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani Classici 2004, pp. 165-98.

⁷² L. SCIASCIA, *G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, nel «Corriere della Sera», 11 settembre 1982 e riproposto in Appendice al romanzo *Rubè*, Milano, Oscar Mondadori 2009, pp. 397-403 [la citazione è a p. 401].

⁷³ *Ivi*, p. 403.

⁷⁴ G. A. BORGESE, *Il senso della letteratura italiana*, Milano, Treves 1931, sul quale si sofferma M. SACCO MESSINEO nel suo *Itinerari critici e impianto teorico nell'opera di Borgese*, in *G. A. Borgese. La figura e l'opera...*, cit., pp. 77-98.

⁷⁵ G. PAPINI, *Su questa letteratura*, in «Pègaso», a. I, fasc. I, gennaio 1929, poi raccolto in G. PAPINI, *Eresie letterarie*, Firenze, Vallecchi 1941.

⁷⁶ G. A. BORGESE, *Il senso della letteratura*, cit., pp. 87-90.

come li aveva definiti nel *Senso della letteratura italiana*, Borgese fu critico e scrittore militante anche nel giudizio dei suoi contemporanei⁷⁷, impegnati in quei primi decenni del Novecento in un profondo ripensamento e rinnovamento della cultura, nazionale e sovranazionale⁷⁸. Ricostruzione, edificazione, rinnovamento sono parole d'ordine che egli impiegò ininterrottamente già in *Tempo di edificare* (1923): «La generazione alla quale io appartengo ebbe un destino per certi aspetti troppo pesante e per certi altri un po' futile. Fu costretta a rifarsi tutto da capo: il gusto, la cultura, le convinzioni, le idee». ⁷⁹ Alla fine del 1920 è datato il saggio *Venti e ventuno*, un bilancio della letteratura italiana all'indomani della prima guerra, che si apre con il celebre invito desanctisiano a riconquistare il primato d'un tempo e a rifare il sangue e lo spirito della nazione. Il bilancio della stagione letteraria appena tramontata è molto amaro; il 1920, dichiara il critico, si chiude senza che sia uscito fuori dai letterati contemporanei un romanzo, un poema, rappresentativo del gusto dell'epoca, niente che non sia stato lirica o critica: «non si può dire che ci sia una nuova letteratura, quella vaticinata da De Sanctis. [...] Sintesi, architettura, libro: queste le parole con cui approssimativamente si può contrassegnare il nuovo gusto»;⁸⁰ la riedificazione del quale è, secondo l'autore, intimamente legata alla ricostruzione dello spirito e dell'orgoglio identitario di un popolo che nel 1920 esigeva una rinascita spirituale, culturale e artistica.

Il mito della rinascita della nazione in Borgese alimentava quello dell'Arte specchio della Vita, un mito fondato sul moralismo del pensiero e dell'azione che negli anni precedenti il primo conflitto mon-

⁷⁷ E. CECCHI, *Testimonianza per Borgese*, in AA.VV., *I Critici*, Milano, Marzorati 1973, III, p. 2266.

⁷⁸ Si veda il saggio *Novecentotrenta in Giro lungo per la primavera*, dove Borgese in completa sintonia con il critico francese Benjamin Crémieux, autore di *Inquietude et reconstruction* nella «Nouvelle Revue française» (1 mai 1931), riconosce nel 1930 l'anno cardine di un nuovo umanesimo: «[...] la nuova letteratura, pur con spiriti diversissimi, è tutta mossa dal bisogno di ricostruire il mondo, di restituire autorità al mondo dell'esperienza e della storia, di rompere l'incantesimo delle solitudini pervertite o smarrite, di gettar ponti fra le torri d'avorio e le città terrestri».

⁷⁹ G. A. BORGESSE, *Tempo di edificare*, cit., p. VI.

⁸⁰ Ivi, pp. 251, 255 e sgg.

diale non poteva che suscitare consenso ed entusiasmo nei giovani scrittori:

Una volta la letteratura costrusse l'anima italiana, poi la distrusse nell'Accademia e nell'Arcadia; la rifece, con Parini, con Foscolo, con Manzoni; ora potrebbe un'altra volta disfarla. I legami tra i libri e il popolo, tra gli scrittori e la nazione si sono ancora una volta assottigliati e consunti fino quasi a spezzarsi⁸¹

Così scrive Borgese nella *Vita e il Libro*, constatando il fallimento degli ideali risorgimentali nei giovani scrittori di inizio secolo, afflitti da irrimediabile narcisismo e responsabili, a suo giudizio, della deriva fascista. Il solipsismo estenuato di fine secolo, infatti, non era altro se non la degenerazione del mito romantico dell'Io, colpevole di non aver favorito il formarsi di una coscienza collettiva nazionale. Un analogo rimprovero siglava l'atto di accusa più severo contro il fascismo, il *Golia* di cui si è detto, nelle cui pagine finali, come nell'epilogo della *Storia* desanctisiana, l'intellettuale cosmopolita rivolgendosi agli italiani li esortava a nascere *finalmente* all'età adulta, a risvegliarsi dal torpore nel quale i loro animi sono piombati, vanificando il sogno e i sacrifici dei patrioti del 1870; tra i maestri da recuperare alla memoria degli italiani, insieme a Manzoni, Dante e Leopardi, Borgese cita anche Machiavelli, perché anche il *Principe* si chiudeva con l'invito agli italiani a farsi promotori della liberazione dallo straniero, in quanto «la tirannia non risiedeva nel cuore di Cesare, ma era nel cuore dei Romani. Non dagli altri gli Italiani riceveranno la libertà, ma da loro stessi; non dalla Morte essi avranno la Vita, ma dalla VITA».⁸²

Così Borgese concludeva la sua requisitoria contro la schiavitù, la passività e l'abiezione nelle quali il popolo italiano era caduto al tramonto del secolo XIX ponendo le basi per il trionfo del tiranno. Sotto la lente della sua severa analisi, il popolo italiano è sempre stato servile e schiavo della paura; esso ha dimenticato gli ideali di fratellanza di giustizia e di eguaglianza fra le nazioni che i padri dell'unità nazionale avevano creato e ha fascistizzato quasi tutta l'Eu-

⁸¹ Id., *La Vita e il Libro*, II, cit., p. 20.

⁸² G. A. BORGESSE, *Golia. Marcia del fascismo*, Milano, Arnoldo Mondadori 1946, p. 511.

ropa.⁸³ L'abiezione in cui sono cadute le coscienze degli italiani ha consentito di sostituire la forza al diritto e ha plaudito alla volontà di potenza. Gli italiani hanno a lungo coltivato le idee più strane su se stessi, si sono creduti una nazione di genii in un universo di imbecilli, scrive⁸⁴ e aggiunge: «Gli Italiani credono di essere [...] gli antichi romani [...] credono di essere la nazione perfetta e primogenita»⁸⁵ e gli stranieri tendono a trattarli come bambini a cui si può perdonare tutto. Il disprezzo per l'infantilismo di una nazione pronta a inginocchiarsi all'Autorità e al Conformismo trasuda dalle pagine del *Golia*, nelle quali Borgese si concede una sorta di orgogliosa rivendicazione delle scelte operate quando, circa a metà del saggio, nel paragrafo intitolato *Gli intellettuali sono messi alla prova*,⁸⁶ rievoca la vicenda autobiografica romanziata in *Rubè* e ne fornisce contestualmente una chiave di lettura:

egli aveva scritto un romanzo in cui si racconta la storia di un piccolo borghese intellettuale, privo di qualsiasi base razionale ed economica, che si fa faticosamente strada tra il fango e la confusione del dopoguerra finché una carica di cavalleria in una rivolta a Bologna lo schiaccia, spettatore vagabondo, e lo uccide; [...] Il simbolo, forse fortuito, fu una profezia significativa dell'Italia

un'Italia i cui valori risorgimentali l'autore del romanzo sarebbe stato pronto a difendere se solo non fosse stato emarginato e isolato e, dopo minacce e rappresaglie violente, costretto all'esilio in America, il più generoso dei paesi. *Golia* è anche l'esame di coscienza dell'Italia, dalle origini all'età presente, nell'analisi del quale il giudizio dell'autore si fa più severo al ricordo del disprezzo del diritto e dell'imposizione della forza che il fascismo rappresentò.

Nel concludere il paragrafo dedicato alla vita intellettuale italiana alla vigilia della dittatura, Borgese annota con la abituale precisione stentorea del linguaggio:

⁸³ Si cita dal capitolo finale, *Ai fratelli d'Italia*, pp. 499-511, che reca la data Northampton (Mass.), 1935 – Chicago, 1937. Il libro si apre con una *Prefazione italiana* che riassume le vicende editoriali del *pamphlet*, stampato in America nel 1937-'38 e tradotto in Italia solo dieci anni dopo.

⁸⁴ Ivi, p. 505.

⁸⁵ Ivi, p. 506, *passim*.

⁸⁶ Ivi, pp. 320-37, *passim*.

tante nazioni non avrebbero imitato questa invenzione fascista se non avessero riconosciuto in essa una verità psicologica o, per così dire, un'amalgama delle qualità migliori del gesuitismo e del pragmatismo. Alla gente non piace vivere con una coscienza divisa e turbata, e istintivamente sono portati a credere ciò che dicono e ad essere quali appaiono. Alla gente non piace neppure far la figura dei vili e degli sciocchi; e fu una via di scampo per molti studiosi e insegnanti in Italia e altrove per dimostrare la loro innocenza al tribunale dei contemporanei [...] Così tutti i baluardi della cultura italiana, poiché non avevano opposto abbastanza resistenza, furono rasi al suolo⁸⁷.

Dall'esilio il critico rivive l'amarezza e l'orgoglio che lo spinsero a fuggire dalla patria e a coltivare, sulla linea di Dante, l'utopia della repubblica universale, di un mondo unitario di giustizia e libertà: «Io credo [...] nella funzione direttiva della mente italiana; non per privilegio di popolo eletto, ma per dovere di continuità consapevole fra l'antico e il futuro».

L'antifascismo fu per Borgese un tutt'uno con l'anti-crocianesimo, ovvero una politica culturale di sprovvincializzazione della cultura nazionale. Il rinnovamento che si imponeva agli scrittori italiani, fin dagli interventi critici di Capuana ricordati nella prima parte di questo studio, si innestava, infatti, nel più generale processo di modernizzazione della cultura attraverso un *europismo culturale* che, in ultima analisi, va attribuito:

alla fulgida lezione comparatistica desanctisiana, in favore della quale [Borgese] si schierò, non casualmente, nel corso della polemica aperta dal Croce; di quella lezione, cioè, che già in precedenza aveva trovato nella sua isola natia alcune felici e non episodiche applicazioni: e basterebbe pensare, qui, ad un Ernesto Giacomo Boner, ad un Emanuele Portal, allo stesso Cesareo⁸⁸.

⁸⁷ Ivi, p. 337.

⁸⁸ G. SANTANGELO, *La cultura francese nell'opera critica di G. A. Borgese*, in *G. A. Borgese. La figura e l'opera...*, cit., pp. 461-503, [p. 501]. Santangelo fa risalire l'opzione borghesiana dell'europismo culturale all'insegnamento ricevuto a Palermo da Cesareo: «un'opzione, cioè, che lo porterà ad allinearsi agli altri coraggiosi confratelli impegnati in quel momento nell'ardua prova di sprovvincializzazione della nostra cultura nazionale». [La citazione è a p. 472]. Di SANTANGELO si veda anche *Studiosi di letteratura francese in Sicilia tra Ottocento e Novecento*, in «Archivio storico siciliano», serie IV, I, pp. 189-265.

Una straordinaria eredità culturale, dunque, che attraversa e intreccia le riflessioni di scrittori e intellettuali – dall'Unità agli anni Trenta del '900 – sulla necessità di una rifondazione nazionale delle forme artistiche attraverso il superamento di quel *municipalismo* e di quel *cosmopolitismo* di gramsciana memoria.

DAVIDE BELLINI

CAPUANA LETTORE DI TAINE
AMBIVALENZE DI UNA FONTE DEL VERISMO

La questione del rapporto di Luigi Capuana con l'estetica letteraria di Taine si presenta oggi assai interessante e feconda di ricadute critiche, anche perché un vero approfondimento non è ancora venuto su questo tema. A ostacolarlo è stato fra l'altro una sorta di riflesso incondizionato della critica, che ha sempre considerato la presenza di Taine nella cultura di Capuana come un vettore unidirezionale orientato verso il positivismo e la triade deterministica *race-milieu-moment*. In realtà, come vedremo, le cose stanno in maniera diversa. Certo, Capuana desume da Taine alcuni schemi di indubbia matrice positivista che poi confluiranno nei temi più tipici del suo storicismo critico, come la convinzione che ogni fatto artistico vada giudicato in stretta correlazione con il suo sfondo storico, o che la vicenda biografica e il profilo caratteriale dell'artista condizionino in profondità la sua opera. Tuttavia, in questo studio intendiamo concentrarci su aspetti meno scontati del rapporto, e verificare se la lettura di Taine abbia offerto a Capuana anche argomenti riconducibili a una prospettiva di segno diverso. Andando in cerca, fra i libri di Taine che sono stati o possono essere stati noti a Capuana, di pagine meno appariscenti della nota prefazione alla *Histoire de la littérature anglaise*, ci si imbatte infatti in nuclei concettuali di impronta tutt'altro che rigidamente deterministica, o comunque poco sovrapponibili con i capisaldi che di lì a pochi anni avrebbero strutturato la poetica del naturalismo zoliano: fra di essi, per non anticipare che un paio di esempi, una concezione dell'arte come mezzo di ricostruzione indiretta del reale basato sull'evidenza di alcuni «caratteri dominanti» liberamente manipolati dall'artista, o ancora la persuasione che la creazione artistica nasca da una costitutiva ambivalenza fra il momento dell'osservazione e quello dell'intuizione creativa, fra raccolta dei documenti e scintilla «divinatrice». Questi elementi (è la nostra tesi) dovettero trasmettersi ben presto, e in ogni caso prima del confronto con il modello di Zola, allo stesso Capuana,

sedimentando così nella sua cultura teorica robusti anticorpi nei confronti di qualsiasi naturalismo troppo rigidamente declinato. Ciò contribuirebbe anche a rimettere in discussione la nota vulgata critica sull'«involuzione» di Capuana dal positivismo all'idealismo; in realtà, ambivalenze e contraddizioni sarebbero già presenti all'inizio del suo itinerario teorico, e potrebbero venire non da chiusure provincialistiche della sua posizione ma proprio dalle fonti europee di cui si alimenta.¹

Diversi indizi suggeriscono direttamente o indirettamente che Capuana fu lettore attento di Taine. Il più importante è costituito dalla presenza, nella sua biblioteca personale oggi conservata a Mineo, di una copia del saggio *De l'idéal dans l'art*,² edito nel 1867; come dimostra la nota autografa presente nella prima pagina, Capuana lo lesse a Firenze nel novembre dello stesso anno, circostanza sintomatica della puntualità con cui il giovane critico teatrale della «Nazione» si teneva aggiornato sulle novità del dibattito francese. Alcuni passi sono evidenziati con delle righe a lapis tracciate in verticale. *De l'idéal dans l'art* viene inoltre citato da Capuana all'inizio del saggio sull'*Armando* di Giovanni Prati, confluito negli *Studi di letteratura contemporanea* del 1880.³

Ma certo non fu questa l'unica lettura di Taine fatta da Capuana, né l'interesse per Taine si esaurì con la stagione fiorentina. Ne abbiamo la prova in una lettera a Giovanni Gianformaggio spedita da

¹ Per un primo quadro su Taine, cfr.: P. SEYS, *Hippolyte Taine et l'avènement du naturalisme: un intellectuel sous le Second Empire*, Paris, L'Harmattan 1999; AA.VV., *Taine au carrefour des cultures du XIX siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France 1996. Fra gli studi italiani, tuttavia non sempre centrati sugli aspetti letterari che qui interessano: R. POZZI, *Hippolyte Taine. Scienze umane e politica nell'Ottocento*, Venezia, Marsilio 1993; F. ARMETTA, *L'uomo come natura. L'antropologia nel pensiero di H. Taine*, Palermo, Edi Ofite 1988; A. CODAZZA, *Hippolyte Taine e il progetto filosofico di una storiografia scientifica*, Firenze, La Nuova Italia 1985; C. MONGARDINI, *Storia e sociologia nell'opera di H. Taine*, Milano, Giuffrè 1964.

² H. TAINE, *De l'idéal dans l'art*, Paris, Germer Baillière 1867. Ringrazio con l'occasione la direttrice e tutto il personale della biblioteca comunale di Mineo per la cortese sollecitudine mostrata durante le mie ricerche.

³ L. CAPUANA, *Studi di letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola 1880 (d'ora in poi *Studi I*), p. 94, n. 1. La nota, così come ogni esplicito riferimento a Taine, manca però nella versione originaria del saggio, pubblicata sulla «Nazione» del luglio 1868.

Mineo il 2 marzo 1875, in cui Capuana scrive di non poter accontentare il suo corrispondente, che gli chiede in prestito una copia di due volumi di Taine: «Lessi *Les philosophes français* in Firenze, nel 67, e me lo prestò il Siciliani. Non ho comprato l'*Intelligence* poiché, francamente, mi ha fatto paura il prezzo dei due volumi. Aspetterò la 2a edizione».⁴ Ancora nel 1875, dunque, quando già ha avviato le sue letture hegeliane, Capuana mantiene attivo un parallelo binario di attenzione su Taine. Questa sostanziale duplicità dei suoi interessi teorici, sia pure con un formulario schematico, viene confermata ancora in una lettera del 1886 a Edouard Rod in cui Capuana accenna agli argomenti di un suo prossimo corso universitario: «Tenterò di fare la storia delle *forme letterarie*, portando in tale studio la precisione del metodo del Taine, ma senza cadere negli eccessi di esso, trattando le forme letterarie, come si fa nella storia naturale, quali organismi viventi e progredienti. Voi dovete esservi accorto che io tengo una gamba nel positivismo e un'altra nell'idealismo hegeliano. Mi pare il miglior modo per non dover dire che l'arte è una semplice secrezione come lo zucchero nell'organismo umano».⁵ Spia di un interesse per Taine anche in tarda età può essere infine la presenza, nella biblioteca di Capuana, di una monografia italiana del 1911 intitolata *Taine e la filosofia dell'arte*.⁶

D'altronde, bisogna considerare che il fondo oggi conservato a Mineo ha subito negli anni alcune perdite, e dunque non è da escludere che altri libri di Taine siano appartenuti a Capuana. Si può ad esempio ipotizzare con buon margine di approssimazione che Capuana abbia avuto fra le mani non solo la *Histoire de la littérature anglaise*, cui egli stesso sembra alludere in una pagina critica del 1878,⁷

⁴ Lettera di Luigi Capuana a Giovanni Gianformaggio, da Mineo, 2 marzo 1875; ora in *Luigi Capuana e le carte messaggere*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Catania, CUECM 1996, p. 30. I libri in questione sono: H. TAINE, *Les philosophes français du XIX siècle*, Paris, Hachette 1867; Id., *De l'intelligence*, Paris, Hachette 1870. Con il filosofo e pedagogista Pietro Siciliani (1832-1885), docente universitario a Bologna, Capuana era in contatto fin dal 1867.

⁵ Lettera di Luigi Capuana a Edouard Rod, da Catania, 15 dicembre 1886; ora in *Edouard Rod et les écrivains italiens*, a cura di J.J. MARCHAND, Genève, Droz 1980, p. 156.

⁶ E. G. IPPOLITO, *Taine e la filosofia dell'arte*, Roma, Loescher 1911.

⁷ A questo libro sembra diretta l'allusione, velatamente polemica, di L.

ma certo anche l'importante *Philosophie de l'art*,⁸ che di *De l'idéal dans l'art* rappresentava un necessario antecedente teorico (entrambi raccoglievano le lezioni di Taine alla Ecole de Beaux-Arts parigina). Infine, non va trascurata la monografia su Balzac,⁹ soprattutto considerando che nel 1872 lo stesso Capuana aveva in cantiere un suo saggio sul romanziere francese, e dunque doveva conoscere a fondo la bibliografia critica sull'argomento.¹⁰

Inizieremo la nostra analisi concentrandoci sulla *Philosophie de l'art*. In questo testo Taine spiega che arte e scienza intrattengono un rapporto di parentela, ma con una chiara distinzione di limiti e funzioni, che assegna all'arte specifiche potenzialità conoscitive. Arte e scienza sono per Taine due modi superiori della vita contemplativa, che l'uomo sviluppa dopo aver consolidato le pratiche materiali della vita associata: necessità nutritive, strutture politiche, ecc.

A ce moment, une vie supérieure s'ouvre, celle de la contemplation, par laquelle il s'intéresse aux causes permanentes et génératrices desquelles son être et celui de ses pareils dépendent, aux caractères dominants et essentiels qui régissent chaque ensemble et impriment leurs marques dans les moindres détails. Pur y atteindre, il a deux voies: la première, qui est la science, par laquelle, dégagant ces causes et ces lois fondamentales, il les exprime en formules exactes et en termes abstraits; la seconde, qui est l'art, par laquelle il manifeste ces causes et ces lois fondamentales, non plus en définitions arides, inaccessibles à la foule et intelligibles seulement pour quelques hommes spéciaux,

CAPUANA, *Studi I*, p. 67. Di fronte al manifesto zoliano dei *Rougon-Macquart*, Capuana afferma qui che «par di leggere l'introduzione d'una monografia scientifica, o una delle rigide prefazioni del Taine dove la razza, l'ambiente, il momento storico, ecc., formano un sistema di critica che porta nello studio delle cose letterarie il metodo d'investigazione delle scienze naturali».

⁸ H. TAINÉ, *Philosophie de l'art*, Paris, Germer Baillière 1865.

⁹ Originariamente nel volume a quattro mani *Honneur de Balzac. Sa vie & ses œuvres. Biographie par Théophile Gautier; analyse critique de la «Comédie humaine» par H. Taine*, Bruxelles, Librairie Internationale 1858, pp. 3-94 (da cui si cita); poi in H. TAINÉ, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette 1865, pp. 63-170.

¹⁰ Nell'elenco delle «Opere dello stesso autore di prossima pubblicazione» posto in chiusura del volume *Il teatro italiano contemporaneo* (Palermo, Pedone Lauriel 1872) viene annunciato infatti *O. de Balzac, studio critico. Un volume*. Sull'attenzione di Capuana per Balzac, cfr. l'esautiva ricognizione di R. DI CESARE, *Capuana e Balzac*, «Annali della Fondazione Verga», XIV (1997), pp. 49-115.

mais d'une façon sensible, et en s'adressant non-seulement à la raison, mais encore aux sens et au cœur de l'homme le plus ordinaire. L'art a cela de particulier, qu'il est à la fois *supérieur et populaire*, qu'il manifeste ce qu'il y a de plus élevé, et qu'il manifeste à tous.¹¹

Arte e scienza, dunque, sono entrambe sostanziate dall'interesse per le «cause permanenti e generatrici», per i «caratteri dominanti ed essenziali» del vivere umano; differiscono, però, nella forma, perché mentre la scienza si esprime attraverso «formule esatte e in termini astratti», l'arte si serve di una forma «sensibile», indirizzata non solo al momento razionale ma a quello emotivo. Anche per Capuana, d'altronde, il sentimento è una componente fondamentale dell'opera d'arte, che la distingue in maniera decisiva dalla scienza; ma su questo torneremo. Per il momento, a fronte delle varie convergenze che ci si presenteranno davanti, proprio questo brano ci mette in condizione di registrare una discrepanza non trascurabile fra la posizione di Capuana e quella di Taine: in Taine la forma «sensibile» che distingue l'opera d'arte dalla scienza ha anche l'effetto di fare dell'arte un messaggio universale e popolare; in Capuana, invece, le tracce di questo argomento sociologico sono assai scarse.

Ma quali sono i mezzi specifici di cui l'opera d'arte si serve per sviluppare la sua «façon sensible»? Si tratta di una rappresentazione diretta della realtà naturale? La risposta, per Taine (come per Capuana) è negativa; e inizia già a rendere complicata ogni facile adesione a un realismo inteso in un senso troppo strettamente mimetico. Affermare «qu'il faut rester les yeux fixés sur la nature, afin de l'imiter du plus près possible, et que l'objet de l'art, c'est la complète et exacte imitation»¹² significherebbe considerare l'arte come una procedura di passiva imitazione meccanica, alla stessa stregua della fotografia, della stenografia o del calco. L'opera d'arte deve sì imitare, «mais non pas tout»: l'imitazione va limitata a un aspetto molto preciso, quello che riguarda «des rapports et les dépendances mutuelles des parties».¹³ L'argomento potrebbe anticipare, nell'orizzonte teorico di Capuana, quella concezione dell'opera d'arte come organismo ed equilibrio di rapporti che di solito si fa

¹¹ H. TAINÉ, *Philosophie de l'art* cit., 72-73.

¹² Ivi, p. 35.

¹³ Ivi, p. 42.

dipendere dalla lettura di De Meis. Ma in effetti c'è di più: emerge qui il carattere sintetico, la «puissance» rappresentativa dell'opera d'arte che, a differenza della scienza, non si limita al momento analitico-documentario, ma rielabora il reale mettendone in evidenza gli aspetti salienti. È chiaro che con queste problematiche siamo ben oltre il Taine determinista che mette in primo piano i condizionamenti esterni della produzione artistica; ci troviamo piuttosto all'interno della logica compositiva dell'opera, in quella regione di autonomia dell'arte che Capuana si troverà così spesso a difendere nella sua futura militanza critica. Eccoci di fronte al problema concreto di una descrizione psicologica: da dove cominciare? Ciò che si chiede al vero artista, spiega Taine,

ce n'est pas de rapporter toutes les paroles, tous les gestes, toutes les actions du personnage ou des quinze ou vingt personnes qui ont figuré devant vous. Ici, comme tout à l'heure, on vous prie de marquer des proportions, des liaisons, des rapports: premièrement, de garder exactement la proportion des actions du personnage, j'entends de faire prédominer dans votre exposé les actions ambitieuses s'il est ambitieux, les actions avaricieuses s'il est avaricieux, les actions violentes s'il est violent; ensuite, d'observer la liaison réciproque de ces mêmes actions, c'est-à-dire de provoquer une réplique par une réplique, de motiver une résolution, un sentiment, une idée, par une idée, un sentiment, une résolution précédente, et, outre cela, par la situation actuelle du personnage; outre cela encore, par le caractère général que vous lui avez prêté. Bref, dans l'œuvre littéraire comme dans l'œuvre picturale, il s'agit de transcrire non le dehors sensible des êtres et des événements, mais l'ensemble de leurs rapports et de leurs dépendances, c'est-à-dire leur logique.¹⁴

Non, dunque, riproduzione fotografica di parole, gesti, azioni; bensì evidenza di proporzioni, relazioni, rapporti. L'organismo narrativo va costruito avendo presente il «carattere dominante» della psicologia del personaggio: quindi, una trama di azioni che ne mettano in risalto l'ambizione se è un ambizioso, l'avarizia se è un avaro, la violenza se è un violento, e così via. Questo aspetto va tenuto ben presente, perché, presupponendo il modello della narrativa di Balzac, imposta un'idea di personaggio da cui Zola prenderà esplicitamente

¹⁴ Ivi, p. 44-45.

le distanze; ma vi ritorneremo più avanti. Per Taine, inoltre, bisogna concepire la trama come una sorta di catena in cui ogni anello si lega al precedente: decisioni, sentimenti, idee dei personaggi non devono nascere dal nulla e campeggiare irrelati sulla pagina, ma rientrare in una serie riconoscibile e coerente che si snodi attraverso tutta l'azione.

È appunto questa possibilità di dare evidenza al carattere dominante che determina la superiorità dell'arte rispetto alla quotidiana percezione 'lineare' del mondo. In quest'ultima il carattere dominante non si manifesta mai pienamente, «il est gêné dans son action, entravé par l'intervention d'autres causes»: ¹⁵ è invischiato nella sua stessa azione, ostacolato dall'interferenza di altri fattori. L'arte nasce proprio per trascendere questa interferenza, e dare evidenza a ciò che è essenziale (e nascosto) nella serie dei dati sensibili. Nel suo intento di dare la massima evidenza possibile al carattere dominante, l'artista deve «sfrondare gli elementi che lo nascondono, precegliere quelli che lo manifestano, correggere quelli in cui si trova alterato, rifare quelli in cui si trova annullato»:

Ainsi le propre d'une œuvre d'art est de rendre le caractère essentiel, ou du moins un caractère important de l'objet, aussi dominateur et aussi visible qu'il se peut, et pour cela l'artiste élague les traits qui le cachent, choisit ceux qui le manifestent, corrige ceux dans lesquels il est altéré, refait ceux dans lesquels il est annulé.¹⁶

L'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées, dont elle modifie systématiquement les rapports.¹⁷

Queste le definizioni presenti nella *Philosophie de l'art*; ed è importante sottolineare che quando Taine riprende il concetto in apertura di *De l'idéal dans l'art* (che Capuana, è bene ripeterlo, aveva letto sicuramente) afferma con chiarezza che l'«idéale» dell'opera d'arte consiste proprio in questo dispositivo di trasformazione del «reale»:

¹⁵ Ivi, p. 57.

¹⁶ Ivi, p. 60.

¹⁷ Ivi, p. 64.

Nous avons dit que l'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne font les objets réels. Pour cela l'artiste se forme l'idée de ce caractère, et d'après son idée il transforme l'objet réel. Cet objet ainsi transformé se trouve *conforme à l'idée*, en d'autres termes *idéal*. Ainsi les choses passent du réel à l'idéal, lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant d'après son idée, et il les modifie d'après son idée lorsque, concevant et dégageant en elles quelque caractère notable, il altère systématiquement les rapports naturels de leurs parties pour rendre ce caractère plus visible et plus dominateur.¹⁸

Taine ovviamente intende qui l'ideale come principio regolatore interno all'opera, e non certo, in chiave romantica, come una sovrastruttura morale che la direziona dall'esterno; tuttavia, già l'articolarsi in primo piano di una coppia reale/ideale, in cui le ragioni dell'operazione artistica appaiono incomplete senza il secondo termine, ci segnala tutta la complessità dei nodi concettuali in questione.

L'artista, spiega Taine, si forma un'idea del carattere dominante proprio dell'oggetto, e questa idea «trasforma» l'oggetto reale. Uno dei punti cardinali del verismo, d'altronde, sarà proprio una concezione dell'arte come strumento di rielaborazione intellettuale della realtà, per statuto superiore a qualsiasi procedura passivamente mimetica. Com'è noto, in una famosa lettera del 1879, Verga confida a Capuana di voler concepire personaggi e ambienti del suo romanzo *Padron Ntoni* enfatizzando un preciso «angolo visuale» che ne permetta la «ricostruzione intellettuale» a distanza.¹⁹ Ma ancora prima era stato Capuana a lasciar trasparire il principio in alcuni interventi critici riconducibili alla lezione di Taine. Anzi, quando Capuana è stato disposto a riconoscere un valore «scientifico» al romanzo naturalista, lo ha fatto postulando che questo valore si possa manifestare soltanto come epifenomeno della superiore completezza del mezzo artistico. Ad esempio, recensendo l'*Assommoir* di Zola nel 1877, spiega come le leggi dell'ereditarietà ricevano maggior evidenza nell'opera d'arte rispetto a quanta ne abbiano nella realtà:

¹⁸ H. TAINÉ, *De l'idéal* cit., p. 2.

¹⁹ *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di L. RAYA, Roma, Ateneo 1984, p. 80. Per un possibile accostamento di quest'aspetto della poetica vergghiana con il modello teorico di Taine, cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier Università 2010, pp. 21-22 e 48.

Nella vita reale la legge ereditaria spesso vien attraversata dall'accidente; o vi si attua a sbalzi; o non compie sempre il suo processo. In questo caso è innegabile la superiorità dell'arte. Raccogliendo attorno a un individuo tutte le possibili circostanze per produrre inesorabilmente lo scoppio della forza fatale dell'eredità, l'arte non mentisce rispetto alla scienza. La sua *possibilità* diventa quasi più vera della stessa *realtà*. Eliminando il cieco accidente, creando una serie di circostanze simili a quelle che in altri *casi reali* hanno prodotto questo o quel risultato, l'arte raddoppia di valore: acquista un valore scientifico.²⁰

Ancora: ponendosi davanti a fatti e personaggi del suo romanzo, Capuana sottolinea che la preoccupazione di Zola «è di renderli tali e quali essi dovettero, o avrebbero potuto esistere in rapporto a loro medesimi ed agli altri personaggi»: ²¹ spia di un'adesione al tema, che abbiamo già visto in Taine, del romanzo come ineluttabile logica di rapporti. Già in questa recensione si coglie d'altronde una caratteristica ambivalenza di argomenti nel discorso di Capuana. Egli non può attaccare le ragioni «scientifiche» del romanzo zoliano, anzi deve in qualche modo giustificarle per non pregiudicare i suoi obiettivi di mediazione culturale. Per farlo, tuttavia, trova i suoi migliori argomenti non sul versante del determinismo o della poetica del *procrès-verbal*, ma in un discorso, per lo più desunto da Taine, che mette in rilievo ragioni legate al campo dell'autonomia dell'arte: da una parte, la superiorità del mezzo artistico sul reale; dall'altra i fattori di necessità e coerenza della logica interna del racconto. Come ha notato Bigazzi, insomma, in Capuana «la logicità implacabile della scienza è il sostegno perfetto per la struttura narrativa»²² e non viceversa.

Argomenti analoghi erano serviti d'altronde a Capuana di fronte a oggetti letterari assai diversi. Nello stesso 1877, recensendo il poema *Lucifero* di Rapisardi, il critico spiega infatti che

il mondo della fantasia ha, è vero, press'a poco le stesse leggi del mondo della Natura, ma colla differenza che, in questo, il cieco, irragionevole caso occupa una grandissima parte nell'immenso corso degli avvenimenti, mentre invece nell'altro non c'entra affatto. Il poeta, l'artista, che n'è la divina provvidenza, vi regola ogni cosa in vista d'uno

²⁰ L. CAPUANA, *Studi* I, p. 71.

²¹ *Ivi*, p. 74.

²² R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi 1978, p. 336.

scopo determinato, e non consente che elementi estranei ad esso si mescolino a turbare quella *necessità* da cui deve scaturire la logica catastrofe delle sue rigide premesse.²³

L'argomento resiste anche quando il tema del carattere scientifico si è vistosamente indebolito, a favore delle ragioni della «vita» e della «fantasia»:

È innegabile: nell'arte quel che più ci attrae è sempre la vita. Quando il personaggio esce perfettamente vivo dalla fantasia dell'artista la soddisfazione è completa, e non si cerca altro. Non occorrono secondi fini, intenzioni di moralità, intenzioni scientifiche, intenzioni di nessuna sorta. Il personaggio viene giustificato dalla sua esistenza stessa, come nella natura; col pregio che nel mondo dell'arte è assai meno accidentale e quindi assai più importante, che non sia nella natura.²⁴

Anche la ricezione del tema del «caractère essentiel ou saillant», nel Capuana lettore di Taine, è immediatamente visibile. Fin dal 1868, nell'intervento sull'*Armando* di Prati cui abbiamo già accennato, si parla della «legge fondamentale» per cui «la creazione ideale deve conservare intatti i caratteri più strettamente essenziali della cosa reale a cui corrisponde».²⁵ Il giovane critico si spinge fino a soppesare gli equilibri interni del singolo personaggio: di uno dice che «in lui il carattere predominante non doveva essere né quello d'artista, né quello d'uomo in generale, ma l'altro di padre»; l'errore di dosaggio gli ha sottratto così quell'«espressione evidente» che lo avrebbe fatto apparire «vivo».²⁶ L'impulso teorico di Taine si mescola così con il tema desantiziano della «vita», come appare anche nella recensione della *Storia di una capinera* (1872) di Verga: «Una vera opera d'arte è la vita colta nei suoi caratteri più rilevanti».²⁷

Ma che cos'è, nella fattispecie, questo carattere dominante cui l'arte ha l'obiettivo di dare la massima evidenza, manipolando liberamente la percezione della realtà fenomenica? Si tratta, per Taine, innanzitutto di caratteri psicologici. La loro importanza può essere

fra l'altro misurata con un parametro storico-culturale. Ci sono caratteri più effimeri e altri più durevoli; ancora, caratteri che identificano un «genio nazionale» e altri comuni a tutta l'umanità. L'opera d'arte riuscirà tanto più perfetta, per Taine, quanto più profondo e durevole è il carattere che essa mette in evidenza:

C'est pourquoi, si l'on parcourt les grandes œuvres littéraires, on trouve que toutes manifestent un caractère profond et durable, et que leur place est d'autant plus haute que ce caractère est plus durable et plus profond. Elles sont des résumés qui présentent à l'esprit sous une forme sensible tantôt les traits principaux d'une période historique, tantôt les instincts et les facultés primordiales d'une race, tantôt quelque fragment de l'homme universel et ces forces psychologiques élémentaires qui sont les dernières raisons des événements humains.²⁸

I caratteri possono manifestare così, alternativamente, varie dimensioni di realtà: «i tratti principali di un periodo storico» piuttosto che «gli istinti e le facoltà primordiali di una razza» o, infine, «qualche frammento dell'uomo universale e quelle forze psicologiche elementari che rappresentano le ragioni ultime dei fatti umani». Di qui una distinzione fra 'monumento' e 'documento' letterario che si trasmette anche a Capuana. *Robinson Crusoe* incarna il genio nazionale inglese, *Don Chisciotte* quello spagnolo; *Faust* il sentimento universale dell'ambizione; un romanzo pastorale del XVI secolo rappresenta bene un'intera epoca, per quanto storicamente esaurita, mentre un vaudeville del 1835 non può dire più nulla già alla generazione successiva. Queste alcune esemplificazioni concrete che Taine stesso fornisce della «geologia morale» da lui delineata; ed essa sembra anticipare in effetti una prospettiva di storicità delle forme assai praticata dal Capuana critico.

Ma i caratteri possono anche essere valutati da un altro punto di vista. Taine lo individua con termine un po' rigido nella «bienfaisance» del carattere, ossia il suo effetto qualitativo sulla vita: ciò che produce, in altri termini, accrescimento, distruzione o conservazione delle energie affettive, morali, intellettuali, ecc.

Nous voyons tous les jours des individus et des sociétés prospérer, accroître leur puissance, échouer dans leurs entreprises, se ruiner, périr;

²³ L. CAPUANA, *Studi* I, p. 155.

²⁴ Ivi, pp. 189-90.

²⁵ Ivi, p. 107.

²⁶ Ivi, p. 108.

²⁷ Ora in C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, p. 310.

²⁸ H. TAINE, *De l'idéal* cit., p. 59.

et chaque fois, si l'on prend leur vie en bloc, on trouve que leur chute s'explique par quelque vice de structure générale, par l'exagération d'une tendance, par la disproportion d'une situation et d'une aptitude, de même que leur succès a pour cause la stabilité de l'équilibre intime, la modération d'une convoitise ou l'énergie d'une faculté. Dans le courant tempêteux de la vie, les caractères sont des poids ou des flotteurs qui tantôt nous font couler à fond, tantôt nous maintiennent à la surface.²⁹

Gli effetti psicologici del carattere potranno così essere disposti su una scala che va dall'alto in basso, dal positivo al negativo. Taine arriva a postulare una corrispondenza fra questa scala di qualità psicologiche e i generi letterari: all'estremo alto ci sono i caratteri eroici della letteratura epica, che si sviluppa nei momenti aurorali della civiltà; all'estremo basso la letteratura comica, che mette in scena la debolezza umana, ed è caratteristica delle fasi di decadenza. A metà della scala si situerebbe invece la letteratura drammatica, propria delle epoche intermedie (come quella contemporanea all'autore) e caratterizzata da personaggi «potenti ma incompleti», in cui si manifesta l'ipertrofia o la sproporzione di un carattere:

A cet endroit de l'échelle se place une famille de types puissants, mais incomplets, et en général dépourvus d'équilibre. Une passion, une faculté, une disposition quelconque d'esprit ou de caractère s'est développée en eux avec un accroissement énorme, comme un organe hypertrophié, au détriment du reste, parmi toutes sortes de ravages et de douleurs. Tel est le thème ordinaire des littératures drammatiques ou philosophiques [...].³⁰

Ma se ritorniamo al punto da cui eravamo partiti, l'«ideale» dell'Arte come evidenza di un carattere dominante, arriviamo alla facile conclusione che i soggetti migliori per l'opera d'arte sono proprio quelli della letteratura drammatica, in cui il disequilibrio psicologico del personaggio, l'«ipertrofia» del carattere offre lo spunto più congeniale allo sviluppo artistico della materia. A rappresentare questa fenomenologia Taine convoca autori e generi assai diversi della letteratura europea: dai tragici greci a Byron e Hugo, dal Cervantes di *Don Chisciotte* al Goethe del *Werther* al Flaubert di *Madame Bovary*. I

²⁹ Ivi, pp. 89-90.

³⁰ Ivi, pp. 99-100.

massimi rappresentanti sono però «des deux grands connaisseurs de l'homme», Shakespeare e Balzac, in cui rintraccia una significativa preferenza per il tema della «force gigantesque, mais malfaisante», diretta verso sé stessi o verso altri.³¹ Così facendo, Taine disegna (e Capuana recepisce) un prototipo di personaggio psicologicamente lacerato che assume un rilievo in certo senso metastorico, da letteratura eterna.

Il tema del carattere ipertrofico o eccezionale merita attenzione, perché è con esso che nella concezione di Capuana si sedimenta un elemento decisivo per rendere incompatibile qualsiasi futura convergenza con il naturalismo zoliano. Ancora una volta, peraltro, è in una delicata fase del suo lavoro di mediatore culturale che incontriamo Capuana a utilizzare l'argomento. Discutendo del gusto per l'osservazione patologica, per la ricerca dello strano e dello straordinario da cui (a suo dire) sarebbero contraddistinti i romanzi di Zola e dei Goncourt, Capuana afferma un po' bruscamente che nell'arte moderna «la ricerca, che par capricciosa, dell'eccezione dei suoi soggetti è un'antica necessità che il metodo analitico odierno rende soltanto più appariscente, quasi fosse cosa nuova. Non è solo da oggi che l'arte va in busca di eccezioni. Tutta la storia delle sue più splendide creazioni è una storia non interrotta d'eccezioni, una più grande dell'altra». ³² La filiazione dal modello di Taine è resa ancor più chiara nelle righe seguenti, quando Capuana lega il tema del «carattere eccezionale» a quello dello statuto superiore della ricostruzione artistica, in cui l'artista «non deve far altro che esagerare certe proporzioni»:

Carattere eccezionale (nel romanzo si tratta di caratteri) è quello dove tutte o quasi tutte le forze naturali chiuse in germe dentro d'esso si son potute sviluppare con una larghezza e con una ricchezza che le mille influenze sociali consentono di rado. [...] Quello che pel volgo è unicamente una stranezza o una mattezza, per l'artista, per lo scienziato (che oggi sono sul punto di confondersi in uno) diventa un *caso* artistico o scientifico di grande importanza. C'è in esso del rigoglio, dell'esuberanza di forze e di vitalità; c'è un accidentale ma fortunato accumulo di *casì* sparpagliati, disposti in riscontro e quasi in lotta tra

³¹ Ivi, p. 101.

³² L. CAPUANA, *Studi* I, p. 87.

loro; raziocini che la vita comune non architetta mai; conseguenze che il carattere volgare non saprebbe tirar fuori nemmeno a provarci mille anni; errori, colpe, illogicità di sentimenti e di passioni che per l'arte e per la scienza hanno un immenso valore. E siccome l'arte è creazione più elevata della creazione naturale, così l'eccezione artistica riesce più ricca, dirò anche più facilmente scientifica. Giacché spesso l'artista per produrre l'effetto voluto, non deve far altro che esagerare certe proporzioni, e l'eccezione (uno dei caratteri naturali e primordiali dell'arte) vien tosto alla luce.³³

Come abbiamo già potuto notare, Capuana ammette il valore scientifico del romanzo solo subordinandolo ad alcuni aspetti che pertengono allo statuto autonomo dell'arte. Ma nella poetica di Zola, se la consideriamo nella fisionomia piuttosto stabile che assume intorno alla metà degli anni Settanta, non c'è posto per la «quissance» rappresentativa che Capuana, seguendo il percorso di Taine, faceva scaturire dal corto circuito fra i due postulati teorici di cui abbiamo discusso: arte intesa come ricostruzione superiore al reale e preferenza per i caratteri eccezionali. Per rendersene conto basterà fare riferimento al decisivo saggio su Flaubert del 1875, in cui Zola mette in evidenza le tre novità fondamentali che definiscono la poetica del romanzo naturalista.³⁴ Esse sono: 1) la drastica abolizione del *romanesque*, del romanzesco, e con esso di tutti gli espedienti per rendere straordinario o appassionante l'intreccio, che tende ad assumere piuttosto la piattezza uniforme di un articolo di cronaca; 2) la diseroicizzazione dei personaggi, non più sottoposti a una procedura di «grandissement», di amplificazione tipizzante; 3) la scomparsa del narratore, che lascia in primo piano solo il nudo sviluppo dell'azione.

Se ora guardiamo al percorso di Capuana, ci rendiamo conto che una convergenza sicura con questo programma zoliano si verifica solo sul terzo punto; anzi, la stessa conquista dell'impersonalità si rivelerà piuttosto laboriosa, come dimostra la travagliata storia editoriale di *Giacinta*. Per quanto riguarda il primo punto, è vero che anche Capuana fa del romanzesco un bersaglio polemico costante; tuttavia, in lui non si giunge mai a una concezione del romanzo

³³ Ivi, pp. 87-88.

³⁴ Si legge ora in É. ZOLA, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, Bruxelles, Complexe 1989.

come *procès-verbal*, come mosaico analitico e uniforme di documenti, proprio in virtù del postulato teorico (desunto da Taine) che concepisce l'arte come una ricostruzione superiore e seconda rispetto a qualsiasi passiva registrazione della realtà fenomenica. Infine, la vistosa divergenza sul secondo punto. Non è solo il Capuana critico ma anche il Capuana narratore a considerare il «carattere eccezionale» quello più adatto alla creazione artistica: si pensi al «caso clinico» di *Giacinta*, o alle psicologie particolarmente aggrovigliate e ipertrofiche di tutti i protagonisti dei suoi romanzi, da *Profumo* al *Marchese di Roccaverdina*, nonché alla sua decisa preferenza per il primo piano psicologico sulla resa di ambienti e situazioni sociali.³⁵

C'è poi una coincidenza assai significativa, che serve a illuminare la funzione del modello di Balzac in questa complessa scacchiera di posizioni teoriche. Zola, rifiutando il «grandissement» del personaggio, intende prendere le distanze da quel meccanismo narrativo che in Balzac porta spesso alla tipizzazione del protagonista, il quale «cesse d'être un avare, un gourmand, un paillard, pour devenir l'avare, la gourmandise, la paillardise elles-mêmes»;³⁶ nei termini di Taine, sostanzialmente, il risultato di quell'amplificazione del «carattere dominante» che fa dell'arte qualcosa di più completo della realtà stessa con le sue determinazioni particolari. È paradossale che Capuana legga proprio le creazioni di Zola con le lenti di questo procedimento: per esempio, recensendo *Nana*, usa un formulario balzacchiano quando dice che «lo stato civile dell'arte ha già registrato nel suo libro un'immortale creatura di più. Nana oramai non è più il nome di una persona, ma quello d'una classe».³⁷ Nelle sue valutazioni critiche, insomma, Capuana sembra proiettare sugli esiti del romanzo naturalista una serie di parametri che gli derivano per un verso dalle impalcature teoriche di Taine, per l'altro dal modello della narrativa di Balzac, da cui invece il programma di Zola puntava a distaccarsi.

³⁵ Nella premessa alla terza edizione di *Giacinta* (Catania, Giannotta 1889, p. X) Capuana spiega che già nella sua concezione originaria i due personaggi principali «dovevano essi soli, [...] aver risalto nel quadro; su di essi soltanto volevo concentrare tutta la luce dell'analisi, tutta la vivezza del colorito, tutta la espressione del disegno».

³⁶ É. ZOLA, *Du roman* cit., p. 134.

³⁷ L. CAPUANA, *Studi di letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta 1882, pp. 175-176.

Non è un caso che proprio a Balzac fosse dedicato un importante saggio di Taine del 1858, la cui lettura da parte di Capuana sembra suggerita dalle ragioni cui abbiamo accennato. Qui compare per la prima volta il concetto di «naturalismo», ma anche un'embrionale formulazione di quelle questioni che Capuana avrebbe assimilato leggendo *De l'idéal dans l'art*. Le trame di Balzac, spiega Taine, sono contraddistinte sempre da «quelque passion ou situation qui les fonde et détermine tout le reste»; un'accurata strategia centripeta sprigiona un «effet unique» sul lettore, e «la figure est plus expressive que celle des vivants eux-mêmes; elle concentre ce que la nature a dispersé». ³⁸ Ancora, secondo Taine il modello balzacchiano dimostra l'esigenza, per il romanziere moderno, di andare in cerca non del «beau spectacle» ma del «beau sujet», non dell'edificante ma dell'interessante: e «des beaux sujets sont les êtres curieux, importants dans la science, capables de mettre en relief quelque type notable, quelque déformation singulière propres à révéler des lois étendues et nouvelles». ³⁹ Ecco dunque un'altra possibile sottotraccia di quel «carattere eccezionale», rivestito di un secondario interesse scientifico, che Capuana chiamava in causa discutendo dei Goncourt. Certo, Balzac è per Taine un romanziere «naturalista»; ma la pionieristica definizione è ancora ben lontana dall'assumere quelle sfumature programmatiche di cui la caricherà Zola. Per Taine, infatti, nel genio di Balzac non c'è soltanto la perizia anatomica dell'osservatore sociale; esso è sostanziato in misura determinante (e così sarà anche per il Capuana fautore dell'autonomia dell'arte) dal momento intuitivo dell'immaginazione:

L'observation du romancier n'est qu'une divination; il n'aperçoit pas les sentiments comme l'anatomiste aperçoit les fibres [...]. Il a pour instrument l'intuition, faculté dangereuse et supérieure par laquelle l'homme imagine ou découvre dans un fait isolé le cortège entier des faits qui l'ont produit ou qu'il va produire, sorte de seconde vue propre aux prophètes et aux sonnambules, qui parfois rencontre le vrai, qui souvent rencontre le faux, et qui ordinairement n'atteint que le vraisemblable. Balzac l'employait dans les sciences; vous jugez avec quel effet. ⁴⁰

³⁸ H. TAINE, *Honoré de Balzac* cit., pp. 24-25.

³⁹ Ivi, p. 50.

⁴⁰ Ivi, p. 88.

Un romanziere che esamina stati d'animo non può essere paragonato all'«anatomista che dischiude le fibre»; egli ha piuttosto a disposizione una sorta di «seconda vista», analoga a quella delle profetesse e dei sonnambuli. L'impronta scientifica viene a Balzac non da una mentalità logico-deduttiva, che non gli appartiene, ma piuttosto dalla brulicante gamma tematica dei suoi soggetti curiosi o deformi, in cui inietta la «flamme» della figurazione intuitiva. ⁴¹ Taine si spinge fino a sottolineare nella cultura di Balzac alcuni aspetti che non sarebbero dispiaciuti al Capuana 'spiritista': per esempio, la convinzione che l'anima sia un fluido materiale, analogo all'elettricità, o ancora la fiducia nel fatto che il cervello di un buon magnetizzatore possa indurre fenomeni di telepatia o catalessi. ⁴² In ogni caso, mette conto sottolineare che Capuana si troverà molto vicino a questa impostazione di Taine quando, proprio in una digressione di *Spiritismo?* (1884), farà l'esempio di Balzac parlando dell'«allucinazione artistica» che presiede a ogni atto creativo; e anzi apparirà interessato, ancora una volta obliterando alcune importanti differenze fra i due romanziere francesi, a riportare sotto lo stesso denominatore Zola, nella cui idea di scrittura letteraria, tuttavia, la componente intuitiva e divinatrice aveva assai poco spazio. ⁴³

È facile dunque capire quanti equivoci possano scaturire dalla convinzione che il Capuana di metà anni Ottanta (ad esempio quello di *Per l'arte*, 1885) sia tutto impegnato a «rinnegare» l'estetica compattamente scientifica, o presunta tale, di Taine. ⁴⁴ Non si tratta, com'è ovvio, di rivedere i giudizi di valore sulla curvatura sempre

⁴¹ Ivi, p. 90.

⁴² Ivi, pp. 89-90.

⁴³ L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta 1884; ried. a cura di M. TROPEA, Caltanissetta, Lussografica 1994, p. 135.

⁴⁴ Si veda ad esempio la classica impostazione di C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo* cit., pp. 229-230: «Dal rifiuto dei "documenti umani" alla teoria del "miracolo", dal positivismo all'"idealismo", questa è la direzione in cui si muove il Capuana di *Per l'arte*, tutto preso dall'unica preoccupazione di non cadere nel contenutismo o nel determinismo; così non solo viene rinnegata ogni estetica scientifica alla Taine, ma viene anche imboccata la via che porta al circolo vizioso della "forma" come "miracolo", come mistica autogenesi. Questo è lo sbocco a cui portano la ripresa della "Forma" desancientiana e il ripudio di ogni mediazione fra concezione autonoma ed eteronoma dell'arte».

più idealistica del suo discorso critico, i cui limiti sono già stati ampiamente (e giustamente) sottolineati. Si tratta, al contrario, di dare il giusto rilievo ad alcuni nodi complessi che segnano fin dalle fasi iniziali il suo itinerario culturale, e che possono spiegare meglio anche le ambiguità manifestate a contatto con il naturalismo francese. Per il Capuana lettore di Taine, testi come *De l'idéal dans l'art* contarono verosimilmente assai più rispetto alle «rigide prefazioni»⁴⁵ di sapore deterministico uscite dalla stessa penna del critico francese. Forte di queste letture, Capuana gettava le basi di un'estetica letteraria in cui certo la nozione di realismo manteneva un ruolo centrale, ma che tuttavia, parallelamente, all'osservazione documentaria preferiva un lavoro di selezione e amplificazione di un materiale soprattutto psicologico, mentre l'idea dell'artista-creatore e la componente immaginativa erano tutt'altro che marginalizzate.

RICCARDO CIMAGLIA

IL «DOCUMENTO UMANO» NELLE «PAROLE SEMPLICI
E PITTORESCHE DELLA NARRAZIONE POPOLARE»
I DIVERSI VOLTI DELL'INDIRETTO LIBERO IN VERGA

0. *Introduzione*

Nel presente articolo verranno esaminati alcuni esempi di discorso indiretto libero nei *Malavoglia* e in *Vita dei campi*. Oltre alle peculiarità linguistiche, dell'indiretto libero sarà preso in considerazione l'uso in rapporto alla poetica dello scrittore, cioè alla poetica del Verismo.

Si comincerà con una breve definizione del costrutto per poi soffermare l'attenzione sulla poetica di Verga, quale appare in due notissimi testi programmatici del nostro: la dedica a Salvatore Farina premessa alla novella *L'amante di Gramigna* della raccolta *Vita dei campi* (1880) e la prefazione al *Ciclo dei vinti*, premessa a *I Malavoglia* (1881). Da questa analisi si vuole far emergere l'assoluta originalità di Verga anche riguardo all'impiego di un istituto sintattico-stilistico che, adoperato nella narrativa francese (Flaubert, Zola), con il grande verista assume aspetti del tutto particolari: in Verga, infatti, l'indiretto libero si presenta in forme diverse e, inoltre, lo scrittore può essere addirittura considerato il creatore di una forma espressiva indicabile come "stile indiretto libero" (etichetta che negli studi è stata finora adoperata come sinonimo di "discorso indiretto libero" e di cui qui si tenterà di fornire una diversa definizione).

1. *Il discorso indiretto libero*

Si chiama discorso indiretto libero (DIL), con riferimento a quanto afferma Bice Mortara Garavelli,¹ uno dei «quattro modi di riportare

¹ B. MORTARA GARAVELLI, voce *Discorso*, in G. L. BECCARIA (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, Torino, Einaudi 1996, pp. 232-234; da questa voce sono state tratte le citazioni seguenti. Sul discorso indiretto

⁴⁵ Cfr. sopra, n. 7.

o citare enunciati», accanto al discorso diretto (DD), al discorso indiretto (DI) e al discorso diretto libero (DDL). Questi quattro tipi di citazione «si determinano in relazione alle coordinate personali, spaziali e temporali (l'*ego-hic-nunc* dell'enunciazione), il cui punto d'incontro costituisce il centro deittico dell'enunciazione».

Il DD «conserva immutato il centro deittico della produzione originale: gli indicatori di persona (pronomi, marche del verbo), di tempo (avverbiali e tempi verbali) e di luogo (avverbiali, verbi come *andare* e *venire*, ecc.) sono gli stessi negli enunciati citati e in quelli che si postulano come originali». Tutto ciò dà l'illusione che il DD sia una riproduzione fedele degli enunciati citati; la marca di autenticità viene sottolineata graficamente dalle virgolette. In un testo contenente il DD «i centri deittici sono sempre almeno due: uno appartiene al contesto citante, l'altro agli enunciati citati». Si consideri a mo' d'esempio la frase seguente:

(1) Mario mi disse: *"Adesso non posso più continuare a mentire"*.

Abbiamo qui due centri deittici che corrispondono al «numero dei parlanti che dicono o potrebbero dire *io* nelle enunciazioni riportate»: uno è il centro deittico del contesto citante, marcato dal clitico dativale di I persona *mi*, l'altro è quello del contesto citato, marcato dalla I pers. del verbo *posso* e dall'avverbio temporale *adesso*.

Nel DI si ha un solo centro deittico, «quello della frase reggente o quello della frase da cui dipende, o a cui appartiene, il sintagma introduttore del discorso riportato». Quindi, rispetto all'enunciato (1), si avrà il passaggio dalla I alla III persona, il passaggio dal presente all'imperfetto indicativo e parallelamente anche l'avverbio temporale dovrà mutare, suggerendo un'idea di allontanamento temporale (*ormai*). L'esempio (1) diventerà allora:

libero sono da considerare anche: B. MORTARA GARAVELLI, *Il discorso riportato*, in L. RENZI-G. SALVI-A. CARDINALETTI, *Grande Grammatica Italiana di consultazione*, III. *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Bologna, Il Mulino 1995, pp. 429-470; EAD., *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso riportato*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2009; E. CALARESU, *Il discorso riportato. Una prospettiva testuale*, Modena, Il Fiorino 2000; EAD., *Testuali parole. La dimensione testuale del discorso riportato*, Milano, Franco Angeli 2004; M. MANDELLI, voce *Discorso indiretto libero*, in R. SIMONE (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2011, I, pp. 381-83.

(2) Mario mi disse *che ormai non poteva più continuare a mentire*.

Il centro deittico è unico ed è quello del contesto citante, marcato sempre dal clitico *mi*. A introdurre il DI è il verbo *disse*, seguito dalla congiunzione subordinante *che* (si potrebbe dire che il complementatore sostituisca le virgolette). La III persona è indicata dalla forma verbale *poteva*, in cui si riscontra peraltro il passaggio dal presente di (I) all'imperfetto, che nel DI diventa quindi la trasposizione del presente del DD.

Nel DIL convergono il DI e il DD. Il tratto in comune col DI è la presenza della III pers., cioè l'indicazione del solo centro deittico citante, «mentre i deittici di tempo e di luogo, i dimostrativi, i costrutti incompatibili con la struttura del DI subordinato (forme ellittiche, esclamazioni, interiezioni, ecc.) e tutti gli elementi che simulano un parlato "in presa diretta" o siano visibilmente attribuibili al personaggio e non al narratore, sono riconducibili al centro deittico dell'enunciazione citata»; è questa la peculiarità in comune col DD:

(3) Mario ne era consapevole. *Adesso non poteva più continuare a mentire*.

Si noti la presenza dell'avverbio *adesso*, come in (1) e dell'imperfetto *poteva* come in (2). Il DIL è introdotto da un'espressione riferita alla consapevolezza del personaggio (*ne era consapevole*).

C'è poi un quarto tipo di discorso riportato, il DDI, che si caratterizza per l'assenza di introduttori sintattici e grafici:

(4) Mario ne era consapevole. *Adesso non posso più continuare a mentire*.

La denominazione DIL è tipica degli studi linguistici, che man mano hanno contribuito a evidenziarne i rivelatori: l'imperfetto indicativo in luogo del presente, il trapassato prossimo in luogo del passato prossimo, il condizionale passato in luogo del futuro; la III persona in luogo della I; la presenza di tratti sintattici propri del parlato.²

² Per un inventario dei tratti sintattici del parlato, si ricordano: F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in ID., *L'italiano nel mondo moderno. Storia degli usi e della norma. La Scuola. I dialetti. Il latino. Modelli teorici. La Crusca. L'Europa*, II, a cura di V. Coletti, R. Coluccia, P. D'Achille, N.

La stilistica e la critica letteraria preferiscono indicare il costruito con la denominazione di stile indiretto libero (SIL), come fu chiamato dal suo scopritore Charles Bally,³ essendo stato il DIL soprattutto una peculiarità della prosa narrativa francese e italiana della seconda metà dell'Ottocento, e quindi un fatto prettamente stilistico.

In quest'articolo, tuttavia, si riserverà la denominazione SIL ad altri fenomeni che si incontrano nella prosa verghiana.

2. La poetica di Verga

Prima di analizzare il DIL nei capolavori verghiani, sarà opportuno soffermarsi sulla poetica del Verga,⁴ la quale è tutta espressa in due testi: la dedica a Salvatore Farina, premessa alla novella *L'amante di Gramigna* della raccolta *Vita dei campi* e la prefazione a *I Malavoglia*.⁵

De Blasi, D. Proietti, Napoli, Liguori Editore 2011, pp. 3-36; P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XI III*, Roma, Bonacci 1990.

³ C. BALLY, *Le style indirect libre en français moderne*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», IV, 1912, pp. 549-556 e 597-606; ID. *Figures de pensée et formes linguistiques*, ivi, VI, 1914, pp. 405-422. Per una considerazione dell'indiretto libero in prospettiva stilistica, si vedano inoltre: P. P. PASOLINI, *Sul discorso indiretto libero*, in «Paragone», giugno 1965, pp. 121-124. Quest'ultimo saggio è apparso, con il titolo *Intervento sul discorso indiretto libero*, in P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1999, pp. 1345-1375. Seguono la prospettiva stilistica anche G. HERZFEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni 1963; E. CANE, *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva 1969.

⁴ Su Verga e la sua poetica esiste una bibliografia sterminata. Segnaliamo qui due saggi nei quali il lettore potrà trovare, oltre a un'esauriente trattazione dell'argomento, anche numerosissime indicazioni bibliografiche: E. GHIDETTI-E. TESTA, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto*, in E. MALATO (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, VIII, Roma, Salerno 1999, pp. 389-488; A. ASOR ROSA, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, in A. ASOR ROSA-R. ANTONELLI (a cura di), *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 733-877. Non si dimentichino, infine, i diversi numeri degli «Annali della Fondazione Verga» contenenti saggi eccellenti non solo sull'opera e la lingua del Verga, ma anche su tutto il Verismo.

⁵ Tutte le citazioni sono tratte da G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori (I Meridiani) 2001 (indicato come *Verga I*); e da

Questi due testi condividono alcune peculiarità:

- a) sono contemporanei;
- b) non sono scritti teorici a sé stanti, ma sono premessi a opere narrative che di essi costituiscono l'attuazione;
- c) sono strettamente collegati, tanto da costituire l'uno il completamento dell'altro.

2.1. La dedica al Farina

La dedica al Farina è strutturata in tre sezioni, nelle quali Verga, cominciando con alcune osservazioni relative alla novella, finisce per svolgere un'ampia riflessione intorno all'arte sua e dei suoi amici, per concludere con un'esaltazione del romanzo, genere letterario più «completo» e «umano», additando la via attraverso la quale esso potrà giungere al «trionfo».

L'autore inizia definendo la sua novella «non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto», quindi una sorta di sperimentazione che prelude al «racconto» dei *Malavoglia*. Si potrebbe affermare, già da queste prime parole, che le osservazioni presenti nella dedica possono valere anche per l'intera raccolta *Vita dei campi*, un insieme di novelle, quindi di «abbozzi» che rappresentano per lo scrittore un esercizio preliminare prima della stesura del primo capolavoro.

Pur essendo semplicemente «abbozzo di un racconto», la novella possiede due caratteristiche che la renderanno interessante per il Farina: la brevità e, quel che più conta, la veridicità. Scrive Verga:

Esso almeno avrà il merito di esser brevissimo, e di esser storico – un documento umano, come dicono oggi; interessante forse per te e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. (*Verga I*: 202)

L'aggettivo «storico» può essere interpretato come sinonimo di «vero». Un'interpretazione in tal senso è suggerita dalle stesse parole del narratore, che designa la sua novella come «un documento umano»: la parola «documento» suscita un'idea di veridicità.

Continuando nella lettura del testo, *ex abrupto* compare nel testo una considerazione di carattere linguistico, assai nota:

G. VERGA, *I grandi romanzi*, a cura di Riccardo Bacchelli, Ferruccio Cecco e Carla Riccardi, Milano, Mondadori (I Meridiani) 2001 (indicato come *Verga II*).

Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei 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. (*Verga I: 202*)

In queste righe viene rappresentato un processo di comunicazione, con un emittente «io», un ricevente «tu», un messaggio (il testo della novella), un codice (costituito «press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare»), un canale (certamente lo scritto, ma uno scritto tendente all'oralità, come dimostra anche il verbo «te lo ripeterò»). C'è pure un altro aspetto da sottolineare: il passo fornisce la spiegazione dell'aggettivo «storico» dal punto di vista della forma: «l'abbozzo» che Verga dedica al Farina è «vero» innanzitutto perché viene scritto così come è stato «raccolto pei viottoli dei campi», e il lettore potrà trovarsi di fronte al «fatto nudo e schietto», senza la mediazione della «dente dello scrittore». Bisogna poi segnalare altri due elementi degni di considerazione: 1) l'avverbio «press'a poco»: si può dire che Verga tenda a raggiungere l'impersonalità nell'opera d'arte dal punto di vista dell'espressione, con la consapevolezza di non pervenire a una completa eclissi del narratore; 2) le parole «viottoli dei campi» inducono, anche in questo caso, a estendere le considerazioni verghiane all'intera raccolta, il cui titolo è proprio *Vita dei campi*.

In piena rispondenza all'atteggiamento tipico dei veristi di guardare sempre al legame forma / contenuto nella composizione dell'opera d'arte, Verga ci fornisce delle indicazioni sui caratteri del contenuto del suo «documento umano» che lo rendono anch'essi «storico», «vero»:

Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle lacrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne; il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico. (*Verga I: 202*)

Le opere del Verga verista costituiscono dei «documenti umani», dei «fatti umani» che sono «veri», «storici», in quanto possiedono

«l'efficacia dell'essere stato», di vere lacrime, di «sensazioni che son passate per la carne». Argomento delle novelle, e anche dei romanzi, sarà dunque il processo delle passioni, un «fenomeno psicologico» che dovrà essere analizzato con «scrupolo scientifico», data la sua complessità.

Nella seconda sezione Verga passa a considerare il processo della creazione artistica del Verismo. Momento di transizione dalla prima alla seconda sezione è la dichiarazione dell'autore:

Di questo che ti narro oggi ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo, e per te basterà e un giorno basterà per tutti. (*Verga I: 202*)

Nella rappresentazione del «fatto umano» i grandi artisti del passato hanno «intravvisto con intuizione quasi divina» soltanto il «risultato psicologico», l'«effetto della catastrofe». I veristi, al contrario, privilegiano «lo sviluppo logico, necessario» del fatto umano, «ridotto meno impreveduto, meno drammatico, ma non meno fatale». Scopo di questo nuovo «processo artistico», che si attua attraverso lo «studio dell'uomo interiore», sarà la conquista delle «verità psicologiche» che «non saranno un fatto meno utile all'arte dell'avvenire» (*Verga I: 202-203*).

Dopo queste riflessioni si passa alla terza sezione, in cui Verga si sofferma sul romanzo, da lui ritenuto «la più completa e la più umana delle opere d'arte». Ritorna il legame forma / contenuto, ma all'interno di considerazioni più complesse. Secondo Verga il romanzo raggiungerà il suo «trionfo» quando

l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore. (*Verga I: 203*)

Il romanzo, nella forma, dovrà presentare armonia e coesione in modo che l'autore si eclissi. La forma dovrà rendere «un mistero» il processo artistico al pari dello «svolgersi delle passioni», e in tal

modo il romanzo apparirà come «un fatto naturale». L'opera d'arte, conclude Verga, non dovrà mantenere

nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale. (*Verga I: 203*)

Si noti l'analogia di alcune espressioni, su cui ritorneremo: «come dev'essere, ed è necessario che sia», «il suo modo e la sua ragion d'essere così necessarie», riferite alla forma del romanzo; «sviluppo logico, necessario», vista sopra, riferita al «fatto umano».

2.2. La prefazione a *I Malavoglia*

La prefazione al romanzo *I Malavoglia* si ricollega nei contenuti alla dedica al Farina, della quale costituisce il naturale completamento. Infatti, tutte le istanze poetiche espresse in quella sede tornano qui all'interno di una concezione artistica più complessa, contenente anche riflessioni, quasi filosofiche, sulla vita e sull'agire dell'uomo. Collegamento con quanto detto nella dedica, dunque, ma anche sviluppo ulteriore. Ciò si riscontra già nelle prime parole della prefazione, che denunciano chiari legami con l'inizio dell'altro testo ma anche differenze quanto all'evoluzione della concezione artistica dello scrittore:

Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola, vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta meglio o che si potrebbe star meglio. (*Verga II: 5*)

Se prima avevamo a che fare con un «abbozzo di un racconto», una novella, qui Verga designa subito la sua opera come un «racconto» che si configura sempre come «studio sincero e spassionato», una formula questa, molto vicina per significato all'aggettivo «storico» o all'espressione «documento umano» presenti nella dedica.

Oggetto del romanzo sarà il desiderio di migliorare, «l'accorgersi che non si sta meglio o si potrebbe star meglio» che anima una famiglia di umili condizioni, «vissuta sino allora relativamente felice». E l'argomento del romanzo si collega, pur nella sua novità, alla raccolta *Vita dei campi*, che al centro c'è sempre «il meccanismo» o «processo» delle passioni che deve essere studiato dallo scrittore:

Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. (*Verga II: 5*)

Le «irrequietudini pel benessere» che danno luogo all'«attività umana» che, a sua volta, «produce la fiumana del progresso» sono sempre le passioni. Ecco che ritorna, a fondamento della produzione artistica, lo «studio dell'uomo interiore». Ma anche in questo caso si nota un'evoluzione: il processo delle passioni che determina l'agire umano (in «la determinano» il clitico si riferisce all'«attività umana») è strettamente collegato alla condizione sociale dei personaggi rappresentati: man mano che si sale il meccanismo della passione si eleva anch'esso, complicandosi. Nei *Malavoglia*, poiché ci troviamo nelle «basse sfere», il processo delle passioni è semplice da osservare e lo scrittore dovrà semplicemente «lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille e il suo disegno semplice».

Da questo rapporto di dipendenza tra passioni e ambienti sociali nasce l'idea di un ciclo di romanzi, che si differenziano tra loro proprio per il diverso aspetto assunto dalle passioni

Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta per i bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Lyræ*, e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arrivare all'*Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto. (*Verga II: 5*)

Come è noto, questo vasto progetto, comprendente ben cinque romanzi, non sarà mai portato a termine dallo scrittore, che si fermerà a studiare il processo delle passioni fino all'«avidità di ricchezza», vale a dire fino al *Gesualdo*. Ciò a causa della difficoltà di uno studio degli ambienti sociali elevati, ricordata sopra e su cui Verga ritorna subito:

A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale. (*Verga I*: 5-6)

Che la difficoltà di rappresentare i gradini più alti della scala sociale sia motivata dall'influenza esercitata dall'educazione e dall'artificio sul «congegno della passione» è affermazione che Verga vuol precisare. La motivazione va ricercata nel linguaggio, strumento per eccellenza dello scrittore. Ed ecco che ritorna il nesso forma / contenuto, già più volte evidenziato nella dedica al Farina. I personaggi degli ambienti sociali elevati sono «meno originali», specialmente nel linguaggio che si individualizza, arricchendosi di «mezze tinte», di «mezzi sentimenti», di «artifici della parola». In tutto questo formalismo, che copre «un'uniformità di sentimenti e d'idee», uniformità, invece, così manifesta nei *Malavoglia*, bisogna riuscire a «esser sinceri per dimostrare la verità». In *Vita dei campi* e nei *Malavoglia* bastava «ripetere» il racconto così come lo si «raccolgeva» nei campi o tra i pescatori, ma dalla *Duchessa de Leyra* e sempre di più poi, Verga avrebbe dovuto conciliare la sua sincerità di rappresentazione con l'artificio formale, «giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale». A un simile livello di astrazione l'uomo Verga, amante della sincerità, della veridicità, dell'originalità, non riuscì mai ad arrivare. Vi sarebbe dovuto riuscire un amante dell'ef-

fimero, un esteta come D'Annunzio, nel *Piacere*, proiettando se stesso in Andrea Sperelli.

Dopo questa digressione Verga ritorna a parlare della «fiumana del progresso», completando il quadro che prima aveva tracciato:

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppa la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani. (*Verga II*: 6-7)

Le passioni muovono l'azione dell'uomo verso il progresso, ma quello che in genere si vede è solo il «risultato» nella sua grandiosità. Così, i più ignorano che in questo cammino continuo non tutti giungono alla meta, ma al contrario «restano per via» vinti, deboli, fiacchi. Quando l'uomo comune conosce «dove vada questa immensa corrente dell'attività umana», cioè al grandioso «risultato umanitario», non si chiede «come ci va». Sarà lo scrittore, allora, a dover occuparsi dei vinti, divenendo «osservatore». Ecco applicato, in un progetto di più ampio respiro, il nuovo procedimento dei veristi, descritto nella dedica, che vogliamo qui richiamare:

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo; sacrificiamo 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. (*Verga I*: 202)

Lo «sviluppo logico» della dedica è il «come ci va» della prefazione; l'«effetto della catastrofe» è il «risultato umanitario», che la grandiosità del progresso per Verga è sempre catastrofica.

E l'autore torna a parlare del *Ciclo*. Prima egli aveva raffigurato i diversi aspetti assunti dal meccanismo della passione a seconda delle sfere sociali, ora raffigura i vinti:

I *Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, la *Duchessa de Leyra*, l'*Onorevole Scipioni*, l'*Uomo di lusso* sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù. Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione – dall'umile pescatore al nuovo arricchito – alla intrusa nelle alte classi – all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini; di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge – all'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione. (*Verga I: 7*)

Non poteva mancare una considerazione sull'impersonalità:

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere. (*Verga I: 7*)

Come nella dedica, anche l'impersonalità è una meta verso cui tendere, ma che sarà difficile raggiungere («è già molto»).

2.3. Il legame forma-contenuto alla base del Verismo

Dai due testi sopra esaminati emergono, dunque, i tre cardini della poetica del Verga:

- il contenuto dell'opera. Argomento del racconto dovrà essere lo «studio dell'uomo interiore», cioè l'esame del «meccanismo delle passioni» umane: quindi un argomento «vero», un «documento umano»;
- la volontà di perseguire il più possibile l'impersonalità dell'autore nell'opera d'arte;

- il metodo con cui attuare i punti a-b: l'attenzione alla lingua. Le scelte linguistiche dovranno essere operate in rapporto al contenuto del racconto: una lingua semplice,⁶ pittoresca, come quella dei «viottoli dei campi», renderà il racconto un «fatto naturale», proprio come naturale è il processo delle passioni. Nello stesso tempo, una simile scelta espressiva permetterà di leggere il racconto senza la mediazione della «lente dello scrittore».

Non ci si stancherà mai di sottolineare l'importanza che il Verismo, nei suoi più grandi rappresentanti (Capuana e Verga) attribuì alla forma linguistica nel suo stretto legame con il contenuto. Non dimentichiamo che la stessa «conversione» di Verga al Verismo avvenne proprio grazie a una «scoperta linguistica», come risulta da questo episodio che l'autore riferì ai propri amici:

È una storia semplice. Avevo pubblicato qualcuno dei primi romanzi. Andavano: ne preparavo degli altri. Un giorno, non so come, mi capita fra mano una specie di giornale di bordo, un manoscritto discretamente sgrammaticato e asintattico in cui un capitano raccontava succintamente di certe peripezie superate dal suo veliero. Da marinaio:

⁶ Tra i numerosi studi sulla lingua di Giovanni Verga, si indicano qui solo quelli ormai classici: G. NENCIONI, *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Morano, Napoli 1988; M. DARDANO, *Aspetti della tecnica narrativa del Mastro-don Gesualdo*, in «Nuovi Annali della facoltà di Magistero dell'Università di Messina», VII (1987), pp. 13-39; F. BRUNI, *Lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in «Filologia e critica», VII (1982), pp. 198-266; G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XIV (1980), pp. 221-295; EAD., *Lettera e figura nella scrittura dei Malavoglia*, Firenze, Accademia della Crusca 1983; EAD., *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, Fondazione Verga 1985; EAD., voce *Verga*, in R. SIMONE (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2011, pp. 1569-1572; T. POGGI SALANI, *La «forma» dei «Malavoglia»*, in EAD., *Sul crinale. Tra lingua e letteratura. Saggi otto-novecenteschi*, Firenze, Cesati 2000, pp. 177-206; F. LEONE, *La lingua dei Malavoglia rivisitata*, Roma, Carocci 2006. Da considerare anche le pagine dedicate a Verga in L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento. Dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino 1990; in V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi 1993; in E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997; in P. TRIFONE, *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino 2007; e in F. BRUNI, *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati 1999.

senza una frase più del necessario, breve. Mi colpì, lo riless: *era ciò che cercavo senza rendermene conto distintamente*. Alle volte, si sa, basta un punto. Fu un fascio di luce!

La rappresentazione del “vero”, attuata con le dovute scelte linguistiche in relazione al contenuto, conferirà all’opera letteraria un carattere scientifico. Si riconsiderino queste parole presenti nei due testi esaminati (i corsivi sono nostri):

ch’essa [*l’opera d’arte*] stia per ragion propria, pel solo fatto che *è come dev’essere, ed è necessario che sia,*

rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà *com’è stata, o come avrebbe dovuto essere.*

Sembra di leggere il concetto di scienza aristotelico,⁸ così ben riferito da Antonio Livi:⁹

E Aristotele insisteva nel dire che c’è vera scienza solo quando la spiegazione dei fenomeni fa capire che *le cose debbono andare così e non possono andare diversamente*, ossia quando si capiscono e si dimostrano le ragioni per le quali *una certa realtà è tale e non può che essere così.*

3. L’indiretto libero, strumento fondamentale della nuova poetica

I tre punti in cui può riassumersi la poetica verghiana sono alla base del largo impiego dell’indiretto libero da parte dello scrittore. È l’indiretto libero a garantire l’impersonalità dell’autore e, in alcuni casi, soprattutto nei monologhi, a esprimere le «sensazioni che son passate nella carne» dei personaggi. Si noti che abbiamo deciso qui di parlare di indiretto libero in senso generico, intendendo con questa formula sia il DIL propriamente detto, sia lo SIL, che definiremo

⁷ Riportato nell’imprescindibile saggio di Luigi Russo del 1934, ora: L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma - Bari, Laterza 1993, p. 55.

⁸ Forse si potrebbero ipotizzare delle influenze in Verga della filosofia aristotelica, ché essa all’epoca era studiata con particolare cura nei licei della Sicilia.

⁹ A. LIVI, *Storia sociale della filosofia, I. La filosofia antica e medioevale*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri 2005, p. 8.

in § 3.1.3. Per comprendere la differenza tra DIL e SIL occorre prima un’analisi dettagliata di alcuni contesti verghiani, tratti dal romanzo *I Malavoglia* e dalla raccolta di novelle *Vita dei campi*, che metta bene in evidenza anche la presenza, all’interno di questi capolavori, di diversi «piani del racconto», già studiata magistralmente, riguardo al romanzo, da Devoto e da Spitzer¹⁰, ma senza gli strumenti offerti dalla scienza linguistica contemporanea e senza il riferimento alle istanze poetiche dello scrittore verista.

3.1. I tipi di indiretto libero in Verga

L’indiretto libero verghiano¹¹ costituisce una novità non solo nel panorama letterario italiano, ma anche in quello europeo. Se, ad esempio, il DIL è presente in autori come Flaubert e Fogazzaro, in Verga l’uso dell’indiretto libero è veramente originale: accanto al tipo di DIL “tradizionale”, mistione di discorso diretto e indiretto adoperata per riferire le parole o i pensieri di un personaggio, in Verga incontriamo almeno altri due tipi: il DIL “corale”, impiegato per riferire le parole del “coro” degli abitanti del paese in cui si svolge una determinata vicenda; lo SIL, vale a dire, come avremo modo di vedere, la voce di un narratore popolare che si mescola a quella autoriale.

Occorre precisare che queste tre forme di DIL talora si possono ben riconoscere distintamente, talora si mischiano l’una nell’altra all’interno dello stesso testo.

All’interno dei contesti, gli inserti in DIL e in SIL saranno evidenziati in corsivo.

¹⁰ Rispettivamente: G. DEVOTO, *I piani del racconto in due capitoli dei «Malavoglia»*, in ID., *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Sansoni 1962, pp. 202-214; L. SPITZER, *L’originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, in «Belfagor», XI (1956), pp. 37-53.

¹¹ Da un punto di vista linguistico il DIL in Verga è stato studiato egregiamente da A. DANESI, *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei «Malavoglia»*, in «Studi di grammatica italiana», IX (1980), pp. 253-271. Di carattere stilistico, V. LUGLI, *Lo stile indiretto libero in Flaubert e Verga*, in ID., *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, Napoli, ESI 1952, pp. 221-239.

3.1.1. Il DIL “tradizionale”: monologo interiore e discorso dei personaggi

Si tratta del DIL vero e proprio, adoperato per riferire i pensieri o i discorsi di un singolo personaggio, nel monologo interiore (MV 1) e nel dialogato (MV 2, 3).

Di questo tipo di DIL si hanno numerosi esempi nelle opere vergchiane. Per il monologo interiore nei *Malavoglia* possiamo ricordare un contesto contenente un monologo interiore di 'Ntoni. Il DIL viene adoperato in relazione allo studio delle passioni che animano il personaggio, le sue «irrequietudini pel benessere», la «vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio» (*Verga II*: 5).

MV 1

Il nonno, poveraccio, invece di prenderlo per le orecchie, lo prendeva colle buone. – Vedi, gli diceva, ora che sei qua tu ci arriveremo presto a fare i denari della casa, – *gli cantava sempre la canzone della casa*. – Lo zio Crocifisso ha detto che non la darà ad altri. Tua madre, poveretta, non ha potuto morirci, lei! Sulla casa potremo anche dare la dote a Mena. Poi, coll'aiuto di Dio, metteremo su un'altra barca; perché, devo dirtelo, alla mia età l'è dura andare a giornata, e vedersi comandare a bacchetta, quando si è stati padroni. Anche voi altri siete nati padroni. Vuoi che compriamo prima la barca coi denari della casa? Ora sei grande, e devi dirla anche tu la tua parola, perché devi avere più giudizio di me, che son vecchio. Cosa vuoi fare?

Nulla voleva fare, lui! Che gliene importava della barca e della casa? Poi veniva un'altra malannata, un altro colera, un altro guajo, e si mangiava la casa e la barca, e si tornava di nuovo a fare come le formiche. Bella cosa! E poi quando si aveva la casa e la barca, che non si lavorava più? o si mangiava pasta e carne tutti i giorni? Mentre laggiù, dov'era stato lui, c'era della gente che andava sempre in carrozza, ecco quello che faceva. Gente appetto dei quali don Franco ed il segretario lavoravano come tanti asini a sporcac cartacce, e a pestare l'acqua sporca nel mortaio. Almeno voleva sapere perché al mondo ci doveva essere della gente che se la gode senza far nulla, e nasce colla fortuna nei capelli, e degli altri che non hanno niente, e tirano la carretta coi denti per tutta la vita?

Poi quella storia d'andare a giornata non gli andava affatto, a lui ch'era nato padrone, l'aveva detto anche il nonno. Vedersi comandare a bacchetta, da gente che erano venuti su dal nulla, che tutti lo sapevano, in paese, come avevano fatto i loro denari a soldo a soldo, sudando ed affaticandosi! A giornata ci andava proprio perché il nonno ve lo conduceva, e non gli bastava ancora l'anima di dir di no. Ma quando il soprastante gli stava addosso come un cane, e gli gridava dalla poppa: – Oh! laggiù, ragazzo! che facciamo? gli veniva voglia di dargli del remo sulla testa, e preferiva starsene ad aggiustare le nasse, e rifare le maglie

delle reti, seduto sulla riva, colle gambe distese, e la schiena appoggiata ai sassi; che allora se pure stava un momento colle mani sotto le ascelle nessuno gli diceva nulla. (*Verga II*: 212-213)

Si tratta di uno dei monologhi interiori più lunghi del romanzo. Si apre con il DD usato per riportare le parole di padron 'Ntoni, il quale, per distogliere il nipote dalla vita dell'osteria, svolge alcune considerazioni circa l'importanza, per tutti i superstiti della famiglia, di recuperare la casa e la barca, dimostrando, malgrado tutte le disgrazie trascorse, sempre speranza (*ora che sei qua tu ci arriveremo presto a fare i denari della casa, potremo anche dare la dote a Mena, coll'aiuto di Dio, metteremo su un'altra barca*). È interessante notare come Verga non inserisca di getto il monologo interiore di 'Ntoni subito dopo il DD del nonno, ma lo prepara già all'interno di esso con un inciso che può essere considerato un primo DIL, esprimente insofferenza (– *gli cantava sempre la canzone della casa*): che si tratti di un DIL ce lo rivelano l'imperfetto indicativo, il clitico di III persona singolare, l'espressione efficace¹² (*cantava la canzone*). Allo stesso modo, anche il ritorno alla voce del narratore non avviene bruscamente, ma per mezzo di sfumature: un *Ma* “ad inizio di frase” introduce una «nuova sequenza tematica»¹³ che si lega al DIL per mezzo di espressioni efficaci (*gli stava addosso come un cane, stava un momento colle mani sotto le ascelle*), e, nell'ultima frase, il *che* polivalente e il periodo ipotetico con doppio imperfetto indicativo (*stava, diceva*).

Il monologo interiore si apre con una frase (*Nulla voleva fare, lui!*) in risposta alla domanda di padron 'Ntoni (*Cosa vuoi fare?*): molti i rivelatori del DIL, come l'imperfetto indicativo, la III persona marcata sia sulla voce verbale sia sul pronome tonico, l'esclamazione, la posposizione del soggetto al verbo, tratto, quest'ultimo, tipicamente regionale.¹⁴ Segue un'interrogativa con dislocazione a destra del

¹² Riprendo l'aggettivo “efficace” da Luigi Capuana. Egli, nella prefazione alla sua raccolta di fiabe *C'era una volta...*, definiva “efficace” il linguaggio delle fiabe, in quanto espressivo, vicino all'oralità. Qui uso l'aggettivo per indicare quelle espressioni “pittoresche”, “colloquiali”, “vicine all'oralità” (quindi, anche per indicare le espressioni idiomatiche).

¹³ E. SABATINI, *Pause e congiunzioni nel testo. Quel ma a inizio di frase...*, in *ID., L'italiano nel mondo moderno...*, pp. 149-182.

¹⁴ Sui sicilianismi si ricorderanno: G. TROPEA, *Italiano di Sicilia*, Palermo,

complemento d'argomento (*Che gliene importava della barca e della casa?*) e, subito dopo, un periodo in cui predomina la giustapposizione asindetica (i tre SN soggetto: *un'altra malannata, un altro colera, un altro guaio* – si noti la martellante ripetizione dell'aggettivo *altro* /-a) e polisindetica (*e si mangiava la casa e la barca, e si tornava di nuovo a fare come le formiche*): espediente stilistico che esprime pienamente l'insofferenza del personaggio. Ancora, nella sezione seguente, si noteranno l'esclamazione (*Bella cosa!*) e le varie interrogative. Rivelatori del DIL, oltre all'imperfetto indicativo, sono il *che* polivalente (*che non si lavorava più?; che tutti lo sapevano*), la dislocazione a destra (*non gli andava affatto, a lui che era nato padrone*), la concordanza a senso (*gente che erano venuti su dal nulla*), le espressioni efficaci (*si mangiava pasta e carne; come tanti asini; non gli bastava ancora l'anima di dir di no; colla fortuna nei capelli; tirano la carretta con i denti*). Avvicina il DIL al DD, oltre ai fenomeni evidenziati, anche la presenza del presente indicativo in luogo dell'imperfetto (*se la gode; nasce, non hanno; tirano*).

Da questo contesto emerge anche un altro carattere del DIL in Verga: la teatralità, riscontrabile attraverso la presenza della dislocazione a destra, forma di tematizzazione preferita nei testi teatrali,¹⁵ e del *che* polivalente-ridondante in apertura di frase interrogativa, tratto ricorrente nella lingua teatrale verghiana.¹⁶

Aracne 1976, e A. LEONE, *L'italiano regionale di Sicilia*, Bologna, Il Mulino 1982; per i sicilianismi in Verga: R. AMBROSINI, *Proposte di critica linguistica. La dialettalità nel Verga*, in «Linguistica e letteratura», II (1977), pp. 7-48.

¹⁵ Come fa notare P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato...*, p. 194, «nei dialoghi teatrali, per la presenza di un "secondo destinatario", il pubblico, il fenomeno viene forse addirittura "esagerato"».

¹⁶ P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in L. SERIANNI-P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana, II. Scritto e parlato*, Torino, Einaudi 1994, pp. 151-153. Il saggio di Trifone è stato anche pubblicato come volume a sé: P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici 2000. La trattazione del *che* «come segnale introduttivo dell'interrogazione diretta» è a p. 152. Sul *che* segnale di domanda in Verga, lo studioso è tornato anche in *Malalingua...*, pp. 104-105. Sulla lingua del teatro verghiano ricordiamo anche questi tre studi: P. TRIFONE, *Aspetti linguistici del teatro verista*, in AA. VV. *Il teatro verista. Atti del Congresso Catania 24-26 novembre 2004*, Catania, Fondazione Verga 2007, pp. 11-21; P. D'ACHILLE, *Sulla lingua di Cavalleria rusticana*, ivi, pp. 23-47; C. GIOVANARDI, *La Lupa: dalla novella alla commedia*, ivi, pp. 49-70.

Di contenuto affine è anche questo secondo monologo di 'Ntoni. Qui il DIL riferisce una lunga battuta di 'Ntoni durante un dialogo con il nonno. A dimostrazione di ciò sta, in apertura, il *verbum dicendi* (*diceva che*), in chiusura, il DD che riporta le parole di padron 'Ntoni in risposta al nipote:

MV 2

Ma 'Ntoni il mestiere lo faceva dove era grasso, e ci mangiava e beveva, che era un piacere a vederlo. Ora portava la testa alta, e se la rideva se il nonno gli diceva qualche parola a bassa voce; adesso era il nonno che si faceva piccino, quasi il torto fosse suo. 'Ntoni diceva che se non lo volevano in casa sapeva dove andare a dormire, nella stalla della Santuzzza; e già non spendevano nulla a casa sua per dargli da mangiare. Padron 'Ntoni, e Alessi, e Mena, tutto quello che buscavano colla pesca, col telaio, al lavatoio, e con tutti gli altri mestieri, potevano metterlo da parte, per quella famosa barca di san Pietro, colla quale si guadagnava di rompersi le braccia tutti i giorni per un rotolo di pesce, o per la casa del nespolo, nella quale si sarebbe andati a crepare allegramente di fame! tanto lui un soldo non l'avrebbe voluto; povero diavolo per povero diavolo, preferiva godersi un po' di riposo, finché era giovane, e non abbaiava la notte come il nonno. Il sole c'era lì per tutti, e l'ombra degli ulivi per mettersi al fresco, e la piazza per passeggiare, e gli scalini della chiesa per stare a chiacchierare, e lo stradone per veder passare la gente e sentir le notizie, e l'osteria per mangiare e bere cogli amici. Poi quando gli sbadigli vi rompevano le mascelle, si giocava alla mora, o a briscola; e quando infine si aveva sonno, ci era lì la chiusa dove pascevano i montoni di compare Naso, per sdraiarsi a dormire il giorno, o la stalla di comare suor Mariangela quand'era notte.

– Che non ti vergogni di fare questa vita? gli disse infine il nonno. (Verga II: 226-227)

La battuta di 'Ntoni comincia con il DI, presentante all'interno un periodo ipotetico con doppio imperfetto indicativo (*se non lo volevano in casa sapeva dove andare a dormire*). Il DIL vero e proprio ha inizio dopo il punto e virgola, da *e già*. Anche qui rivelatore principale del costruito è l'imperfetto, ma vanno segnalati altri elementi linguistici: le dislocazioni a sinistra (*tutto quello che buscavano [...] potevano metterlo da parte; lui un soldo non l'avrebbe voluto*), le espressioni efficaci (*quella famosa barca di San Pietro; si sarebbe andati a crepare allegramente di fame!; povero diavolo per povero diavolo; gli sbadigli vi rompevano le mascelle*). Come in MV 1, anche qui si ha un periodo, che comincia da *Il sole c'era lì per tutti*, in cui domina la coordinazione polisindetica: ogni coordinata presenta la struttura sintagma nominale + finale implicita (*e l'ombra degli ulivi per mettersi al fresco, e la piazza per passeggiare, e gli*

scalini della chiesa per stare a chiacchierare, e lo stradone per veder passare la gente e sentir notizie, e l'osteria per mangiare e bere cogli amici).

Come terzo esempio di DIL, impiegato per riportare le parole di un personaggio, anche in questo caso all'interno di un dialogo, si riporta l'inizio del secondo capitolo del romanzo:

MV 3

Per tutto il paese non si parlava d'altro che del negozio dei lupini, e come la Longa se ne tornava a casa colla Lia in collo, le comari si affacciavano sull'uscio per vederla passare.

– Un affar d'oro! – vociava Piedipapera, arrancando colla gamba storta dietro a padron 'Ntoni, il quale era andato a sedersi sugli scalini della chiesa, accanto a padron Fortunato Cipolla, e al fratello di Menico della Locca che stavano a prendere il fresco. – Lo zio Crocifisso strillava come se gli strappassero le penne mastre, ma non bisogna badarci, perché delle penne ne ha molte, il vecchio. – Eh! s'è lavorato! potete dirlo anche voi, padron 'Ntoni! – *ma per padron 'Ntoni ei si sarebbe buttato dall'alto del fariglione, com'è vero Iddio! e a lui lo zio Crocifisso gli dava retta, perché egli era il mestolo della pentola, una pentola grossa, in cui bollivano più di duecento onze all'anno! Campana di legno non sapeva soffiarsi il naso senza di lui.*

Il figlio della Locca udendo parlare delle ricchezze dello zio Crocifisso, il quale a lui gli era zio davvero, perché era fratello della Locca, si sentiva gonfiare in petto una gran tenerezza pel parentado.

– Noi siamo parenti, ripeteva. Quando vado a giornata da lui mi dà mezza paga, e senza vino, perché siamo parenti. (*Verga II: 19*)

Il contesto si apre con un piccolo inserto diegetico che ha la funzione di introdurre il dialogo che subito seguirà e, più in generale, di anticipare al lettore sin dall'inizio il carattere dialogico dell'intero capitolo (*Per tutto il paese non si parlava d'altro che del negozio dei lupini*). Il dialogo che segue vede come protagonisti padron 'Ntoni, Piedipapera, padron Fortunato Cipolla e il fratello della Locca, tutti seduti sugli scalini della chiesa del paese. Troviamo dapprima una battuta esclamativa di Piedipapera in DD (*– Un affar d'oro!*), una, probabilmente di Fortunato Cipolla, che commenta il comportamento dello zio Crocifisso durante l'accordo per il «negozio dei lupini», l'altra sempre di Piedipapera, rivolta a padron 'Ntoni, in cui il personaggio ribadisce il suo ruolo di mediatore nell'affare (*– Eh! s'è lavorato! potete dirlo anche voi, padron 'Ntoni*). A questo punto il discorso di Piedipapera continua in DIL. Si tratta di un DIL di lunghezza considerevole, che si apre con la congiunzione *ma*, a marcare sia l'inizio di una nuova

sequenza, sia il passaggio a una nuova forma di discorso riportato. Numerosi rivelatori: la III persona marcata nei vari pronomi e nei verbi (*ei si sarebbe buttato; a lui; gli; egli era, senza di lui*); la dislocazione a sinistra (*a lui lo zio Crocifisso gli dava retta*), l'esclamazione (*com'è vero Iddio!*), le espressioni efficaci (*egli era il mestolo della pentola; non sapeva soffiarsi il naso*). L'uso di pronomi come *ei, egli*¹⁷ conferisce a questo DIL un carattere più letterario rispetto al DIL di MV 1 e MV 2.

3.1.2. Il DIL “corale” tipicamente verghiano

Del tutto nuovo è l'impiego da parte di Verga del DIL per riferire le parole non di un singolo personaggio, ma dell'intera comunità del paese, di un “coro”, la cui voce entra nella diegesi, contribuendo al raggiungimento di quell'impersonalità tanto auspicata dal grande autore verista.

Si consideri questo contesto:

MV 4

Finalmente arrivò da Napoli la prima lettera di 'Ntoni, che mise in rivoluzione tutto il vicinato. Diceva che le donne, in quelle parti là, scopavano le strade colle gonnelle di seta, e che sul molo c'era il teatro di Pulcinella, e si vendevano delle pizze, a due centesimi, di quelle che mangiano i signori, e senza soldi non ci si poteva stare, e non era come a Trezza, dove se non si andava all'osteria della Santuzza non si sapeva come spendere un baiocco. – Mandiamogli dei soldi per comperarsi le pizze, al goloso! brontolava padron 'Ntoni; già lui non ci ha colpa, è fatto così; è fatto come i merluzzi, che abboccherebbero un chiodo arrugginito. Se non l'avessi tenuto a battesimo su queste braccia, direi che don Giannaria gli ha messo in bocca dello zucchero invece di sale. (*Verga II: 14*)

La voce del “coro” dei paesani di Trezza entra nella diegesi per commentare la lettera di 'Ntoni. L'introduttore del DIL è l'espressione *mise in rivoluzione tutto il vicinato*. Si noti il passaggio dal passato remoto, tipico della voce autoriale (*arrivò; mise*), all'imperfetto tipico del DIL (*Diceva, scopavano, c'era, si vendevano, non ci si poteva stare, non si andava, non si sapeva*). Un fenomeno particolare è che all'interno del-

¹⁷ V. COLETTI, *Storia...*, p. 299.

l'inserito in DIL si ha un DI, riportante le parole della lettera di 'Ntoni. Si noti, dopo i primi due *che* subordinanti la perdita del complementatore, in modo tale che lo stesso DI si avvicina alle moventi di un altro eventuale DIL, come dimostrano anche il periodo ipotetico con doppio imperfetto indicativo, l'espressione *come spendere un baiocco*, l'uso del presente indicativo (*di quelle che mangiano i signori*) che denuncia pure una mistione col DD. Si noti qui, nelle parole della lettera di 'Ntoni, quell'andamento polisindetico, già espressione di quell'irrequietudine del personaggio che ritornerà nel monologo interiore già visto in MV 1, con lo stesso tipo di giustapposizione sintattica.

La voce di un altro "coro", questa volta quello delle ragazze di Trezza, è presente nel seguente contesto:

MV 5

'Ntoni aveva mandato anche il suo ritratto, l'avevano visto tutte le ragazze del lavatoio, come la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano, sotto il grembiule, e la Mangiacarrubbe schiattava dalla gelosia. *Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, con quei piedi posati sul tappeto, e quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell'Ognina, così bello, liscio e ripulito che non l'avrebbe riconosciuto più la mamma che l'aveva fatto*; e la povera Longa non si saziava di guardare il tappeto e la cortina e quella colonna contro cui il suo ragazzo stava ritto impalato, grattando colla mano la spalliera di una bella poltrona; e ringraziava Dio e i santi che avevano messo il suo figliuolo in mezzo a tutte quelle galanterie. (*Verga II: 14-15*)

Il DIL riferisce le impressioni delle ragazze di Trezza a proposito del ritratto di 'Ntoni (*l'avevano visto tutte le ragazze del lavatoio*). Rivelatori del DIL sono, oltre l'imperfetto indicativo, le similitudini che rimandano all'ambito di conoscenze del paese (*Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell'Ognina*).

3.1.3. Lo stile indiretto libero come creazione verghiana

A conclusione del primo paragrafo, in cui abbiamo parlato del DIL, a grandi linee, abbiamo visto, riguardo alla terminologia, un'oscillazione sulla denominazione dell'indiretto libero. Da una parte, gli studi più vicini alla stilistica, sulla scorta di Bally, adoperano l'etichetta di SIL (stile indiretto libero, traduzione del francese *style indirect libre*); dall'altra, gli studi linguistici preferiscono la denominazione

DIL, in modo da mettere in rilievo come il costruito costituisca una delle forme di discorso riportato. Sostanzialmente, DIL e SIL, quindi, sarebbero sinonimi.

La prosa verghiana, al contrario, ci permette di comprendere come non vi sia sinonimia tra le due etichette. Si consideri innanzi tutto la definizione di *stile* data da Cesare Segre:¹⁸

- a) L'assieme dei tratti formali che caratterizzano (in complesso o in un momento particolare) il modo di esprimersi di una persona, o il modo di scrivere di un autore;
- b) L'assieme di tratti formali che caratterizzano un gruppo di opere, costituito su basi tipologiche e storiche.

Lo SIL verghiano può definirsi, in relazione alle parole di Segre, come una forma di espressione appartenente al piano della narrazione che presenta, però, alcuni tratti del discorso di un personaggio o del "coro", senza però essere un discorso riportato. Nello stesso tempo questo SIL caratterizza soprattutto un gruppo di opere, i capolavori verghiani degli anni 1880-81, nei quali il «meccanismo delle passioni» è stato studiato dal grande verista «nelle basse sfere» della società, avendo egli lasciato «al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice» (*Verga II: 5*): *Vita dei campi e I Malavoglia*.

Lo SIL si concretizza in Verga per mezzo di tutti quei tratti che abbiamo visto nel DIL (espressioni efficaci, similitudini, innesti fraseologici, avvicinamento alla sintassi del parlato).

Si vedano i seguenti contesti:

VdC 1

Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso, *che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini*. Le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina, e i monelli gli ronnavano attorno *come le mosche*. Egli aveva portato anche una pipa col re a cavallo *che pareva vivo*, e accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni, levando la gamba, come se desse una pedata. Ma con tutto ciò Lola di

¹⁸ C. SEGRE, *Avvicinamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985, p. 107.

massaro Angelo non si era fatta vedere né alla messa, né sul ballatoio *ché si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla*. Dapprima Turiddu come lo seppe, *santo diavolone!* voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia! però non ne fece nulla, e si sfogò coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto le finestre della bella. (I *verga* I: 190)

Il contesto citato è l'inizio della novella *Cavalleria rusticana*. In esso troviamo vari esempi di SIL e un passo che oscilla tra SIL e DIL. Il primo esempio di SIL è costituito da un periodo introdotto dal *che* polivalente, costituito da una frase il cui valore oscilla tra consecutivo, modale e comparativo e da una proposizione temporale (*che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini*). Vi sono altri frammenti di SIL, costituiti da espressioni efficaci (*se lo rubavano cogli occhi, che pareva vivo*) o da una similitudine (*come le mosche*), ma interessante risulta un altro periodo in SIL, costituito da una causale e una relativa con coordinata (*ché si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla*). Si noti che il *ché*, forma aferetica di *perché*, conferisce, come il *che* polivalente del primo SIL del brano, agilità all'andamento sintattico. La relativa, invece, ha un aspetto letterario per il pronome che la introduce (*il quale*), ma per il contenuto rimanda senz'altro all'ambiente popolare di Vizzini, con l'attenzione al possesso, ai beni dei personaggi.

L'ultimo passo evidenziato in corsivo è senz'altro un DIL, nettamente separato dal resto della confinante diegesi, sia per mezzo dell'esclamazione (*santo diavolone!*), sia per l'imperfetto indicativo (*voleva trargli*) rispetto ai passati remoti (*seppe, fece, sfogò*). Da rimarcare, sotto l'aspetto sintattico, una duplice marca di colloquialità: una dislocazione a destra con epanalessi.¹⁹

Quest'altro contesto, tratto da *I Malavoglia*, presenta due inserti in SIL, assai simili a quelli visti in VdC 1. Si tratta della descrizione della partenza di 'Ntoni: anche qui una similitudine e una proposizione introdotta da un *che* polivalente, dal valore consecutivo-comparativo. Si noti come un introduttore di SIL, sia la costruzione (*che*

sembrava...). Il contenuto degli inserti rimanda sempre alla visione del mondo degli abitanti di Aci Trezza.

MV 6

Il giorno dopo tornarono tutti alla stazione di Aci Castello per veder passare il convoglio dei coscritti che andavano a Messina, e aspettarono più di un'ora, pigiati dalla folla, dietro lo stecconato. Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, *come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera*. I canti, le risate e il baccano erano tali *che sembrava la festa di Trecastagni*, e nella ressa e nel frastuono ci si dimenticava perfino quello stringimento di cuore che si aveva prima.

Alle volte, invece, non si può distinguere con precisione tra SIL e DIL. Si vedano questi due esempi, l'uno tratto da *Cavalleria rusticana*, l'altro da *I Malavoglia*:

VdC 2

Di faccia a compare Alfio ci stava massaro Cola, il vignaiuolo, *il quale era ricco come un maiale*, dicevano, e aveva una figliuola in casa (Verga I: 192).

MV 7

Ma dopo un po' di tempo 'Ntoni aveva pescato un camerata che sapeva di lettere, e si sfogava a lagnarsi della vitaccia di bordo, della disciplina, dei superiori, del riso lungo e delle scarpe strette. — *Una lettera che non valera i venti centesimi della posta!* borbottava padron 'Ntoni. La Longa se la prendeva con quegli sgorbj, *che sembravano ami di pesceluna, e non potevano dir nulla di buono*. Bastianazzo dimenava il capo e faceva segno di no, *che così non andava bene, e se fosse stato in lui ci avrebbe messo sempre delle cose allegre, da far ridere il cuore agli altri, lì sulla carta*, — e vi appuntava un dito grosso *come un regolo da forcola* — se non altro per compassione della Longa, *la quale, poveretta, non si dava pace, e sembrava una gatta che avesse perso i gattini*. Padron 'Ntoni andava di nascosto a farsi leggere la lettera dallo speciale, e poi da don Giammaria, che era del partito contrario, al fine di sentire le due campane, e quando si persuadeva che era scritto proprio così, ripeteva con Bastianazzo, e con la moglie di lui: — Non ve lo dico io che quel ragazzo avrebbe dovuto nascere ricco, come il figlio di padron Cipolla, per stare a grattarsi la pancia senza far nulla! (Verga II: 15)

In VdC 2 abbiamo una relativa con coordinata come quella vista in VdC 1, introdotta da *il quale* e costituita da un'espressione efficace, adoperata sempre in riferimento alla situazione patrimoniale del per-

¹⁹ Sull'epanalessi o frase foderata, si veda P. D'ACHILLE, *Sintassi e fraseologia dell'italiano contemporaneo tra diacronia e diatopia*, in K. HÖLLER-C. MASS (a cura di), *Aspetti dell'italiano parlato*, Münster, pp. 235-249, in partic. le pp. 241-244.

sonaggio (*era ricco come un maiale* – prima coordinata) e da un'espressione normale, tipica di una narrazione (*e aveva una figliuola* – seconda coordinata); le due coordinate sono separate da un inciso in cui troviamo solo un verbum dicendi (*dicevano*). La narrazione si intreccia con il discorso riportato, e si è incerti qui sullo statuto dell'inserito: SIL o DIL corale? La relativa ci dà l'idea di continuità del flusso diegetico, ma il verbo posposto *dicevano* suggerisce anche che ci si trovi nell'ambito del discorso riportato.

In MV 7 troviamo indubbiamente un DIL riferito a padron 'Ntoni (*– Una lettera che non valera i venti centesimi della posta!*) e un frammento di SIL nella similitudine (*come un regolo di forcola*). Gli altri due inserti evidenziati (*che sembravano ami di pesceluna, e non potevano dir nulla di buono; la quale, poveretta, non si dava pace, e sembrava una gatta che avesse perso i gattini*), costituiti da due relative con coordinazione, possono essere sia passi di narrazione in SIL (è la voce del narratore che continua il racconto servendosi di espressioni efficaci), sia inserti in DIL: l'uno riportante le parole della Longa, l'altro esprime la compassione di Bastianazzo per la moglie. Così anche l'inserito che riporta le parole di Bastianazzo (*che così non andava bene, e se fosse stato in lui ci avrebbe messo sempre delle cose allegre*): si ha un *che* polivalente (voce del personaggio), insieme a un periodo ipotetico "letterario", con congiuntivo trapassato nella protasi e condizionale passato nell'apodosi (voce dell'autore).

L'ultimo inserto in SIL in MV 7 ci mostra l'uso da parte di Verga dell'alterato *poveretto* /-a. Questo aggettivo, molto amato dallo scrittore, può essere considerato un rivelatore dello SIL: l'autore lo adopera per esprimere una compassione che è contemporaneamente sua e dei personaggi. Si vedano questi altri due contesti:

MV 8

Luca, *poveretto*, non ci stava né meglio né peggio; faceva il suo dovere laggiù, come l'aveva fatto a casa sua, e si contentava. Non scriveva spesso, è vero – *i francobolli costavano venti centesimi* – né aveva ancora mandato il ritratto, *perché da ragazzo lo canzonavano che aveva le orecchie d'asino*; e invece di tanto in tanto metteva nella lettera qualche biglietto da cinque lire, che trovava modo di buscarsi servendo gli ufficiali. (*Verga II*: 105)

VdC 3

Maricchia, *poveretta*, buona e brava ragazza, piangeva di nascosto, *perché era figlia della Lupa, e nessuno l'avrebbe tolta in moglie, sebbene ci avesse la sua bella roba nel cassetto, e la sua buona terra al sole*, come ogni altra ragazza del villaggio. (*Verga I*: 197)

Il brano riportato in MV 8 è l'apertura del capitolo VIII dei *Malavoglia*. Si ricollega direttamente alla battuta di 'Ntoni che chiudeva il capitolo VII (*– Mio fratello Luca sta meglio di me a fare il soldato! brontolò 'Ntoni nell'andarsene*): l'alterato *poveretto* esprime sia il sentimento dell'autore, sia il sentimento che probabilmente avrebbe potuto provare padron 'Ntoni, che, a conclusione del capitolo VII, rimproverava il nipote maggiore, tutto l'opposto del fratello Luca. In MV 8 troviamo frammenti in SIL che mostrano anche come la voce dell'autore faccia un tutt'uno con i pensieri di Luca (il costo dei francobolli, i ricordi d'infanzia).

Nel passo riportato dalla *Lupa*, l'alterato *poveretta* sovrappone la visione dell'autore a quella dei paesani. Difficile stabilire se l'inserito che segue sia SIL o DIL esprime i pensieri di Maricchia: abbiamo una causale con coordinata e una concessiva con coordinazione nel SN oggi. (si noti in quest'ultima sempre l'attenzione al possesso).

L'oscillazione tra SIL e DIL può essere ravvisata anche in questo contesto:

MV 9

– Non ve lo dico io che quel ragazzo avrebbe dovuto nascer ricco, come il figlio di padron Cipolla, per stare a grattarsi la pancia senza far nulla!

Intanto l'annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti, ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne anche il venerdì come tanti turchi. Per giunta le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca, e alle volte bisognava prendere a giornata Menico della Locca, o qualchebedun altro. 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; e bisognava pensare ancora che la Mena entrava nei diciassett'anni, e cominciava a far voltare i giovanotti quando andava a messa. «L'uomo è il fuoco, e la donna è la stoppa: viene il diavolo e soffia». Perciò si doveva aiutarli colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespolo.

Padron 'Ntoni adunque, *per menare avanti la barca*, aveva combinato con lo zio Crocifisso *Campana di legno* un negozio di certi lupini da comprare a credenza per venderli a Riposto, dove compare Cinghialenta aveva detto che c'era un bastimento di Trieste a pigliar carico. Veramente i lupini erano un po' avariati; ma non ce n'erano altri a Trezza, e quel furbaccio di Campana di legno sapeva pure che la *Provvidenza* se la mangiava inutilmente il sole e l'acqua, dov'era ammarrata sotto il lavatoio, senza far nulla; perciò si ostinava a fare il minchione. – Eh? non vi conviene? lasciateli! Ma un centesimo di meno non posso, in coscienza! che l'anima ho da darla a Dio! – e dimenava il capo che pa-

reva una campana senza batacchio davvero. Questo discorso avveniva sulla porta della chiesa dell'Ognina, la prima domenica di settembre, che era stata la festa della Madonna, con gran concorso di tutti i paesi vicini; e c'era anche compare Agostino *Piedipapera*, il quale colle sue barzellette riuscì a farli mettere d'accordo sulle due onze e dieci a salma, da pagarsi «col violino» a tanto il mese. *Allo zio Crocifisso gli finiva sempre così, che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di non sapere dir di no.* — Già! voi non sapete dir di no, quando vi conviene, sghignazzava *Piedipapera*. Voi siete come le... e disse come. (*Verga II: 15-16*)

Mentre l'ultimo inserto è senz'altro un DIL che riporta le parole dello zio Crocifisso (si veda la battuta in DD di *Piedipapera* subito dopo), il primo lungo inserto evidenziato in corsivo può essere interpretato o come un DIL che riferisce i pensieri di padron 'Ntoni, o come SIL: si tratta anche di un brano narrativo che nel testo costituisce un paragrafo a sé. Si notino le espressioni efficaci (*il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti* — con dislocazione a sinistra dell'ogg, diretto; *come tanti turchi, si doveva aiutarli colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespolo*); il che polivalente (*che i ragazzini se li pigliava* — anche qui una dislocazione a sinistra dell'ogg, diretto).

Gli esempi più notevoli di SIL si trovano, soprattutto, nelle descrizioni dei personaggi. Si considerino questi due famosi contesti in apertura dei *Malavoglia*.

MV 10

Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi *come i sassi della strada vecchia di Trezza*; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, *tutti buona e brava gente di mare*, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, *ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo*, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per *Malavoglia*, di padre in figlio, *che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della Provvidenza ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla Concetta dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato Cipolla.*

Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri *Malavoglia*, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, solea dire, mostrando il pugno chiuso — *un pugno che sembrava fatto di*

legno di noce — Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro.

Diceva pure: — Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo. (*Verga II: 9*)

MV 11

E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta *come le dita della mano*. Prima veniva lui, *il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore*; poi suo figlio Bastiano, *Bastianaazzo, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città*; e così grande e grosso com'era *filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «soffiati il naso»* tanto che s'era tolta in moglie *la Longa* quando gli avevano detto «pigliatela». Poi veniva *la Longa*, una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni il maggiore, *un bigellone di vent'anni*, che si buscava tutt'ora qualche scappelotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappelotto era stato troppo forte; Luca, *«che aveva più giudizio del grande»* ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata «Sant'Agata» perché stava sempre al telaio, e si suol dire *«donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio»*; Alessi (Alessio) *un moccioso tutto suo nonno colui!*; e Lia (Rosalia) ancora *né carne né pesce*. — Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'uno dietro l'altro, *pareva una processione*. (*Verga II: 10*)

Si notino in MV 10 le similitudini (*come i sassi della strada vecchia di Trezza; un pugno che sembrava fatto di legno di noce*), le espressioni colloquiali (*tutti buona e brava gente, da che il mondo era mondo*); la relativa (con coordinazione del SN ogg), adoperata per descrivere i possessi della famiglia (*che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua e delle tegole al sole*). L'inciso *quelli della casa del nespolo*, con il pronome dimostrativo usato in funzione ostensiva, mostra come la voce di un narratore del popolo di Trezza si sovrapponga a quella autoriale. Altro frammento di SIL è la relativa con il costrutto *che sembrava*, la quale al suo interno contiene un paragone efficace (*fatto di legno di noce*).

In MV 11 si trovano vari frammenti in SIL: similitudini (*come le dita della mano; pareva una processione*), espressioni efficaci e innesti fraseologici (la relativa con SN ogg coordinati: *che comandava le feste e le quarant'ore; non si sarebbe soffiato il naso; un bigellone di vent'anni*; il proverbio *donna di telaio, gallina di pollaio, triglia di gennaio; né carne né pesce*; l'esclamazione *un moccioso tutto suo nonno colui!*). Si notino i riferimenti

alla realtà paesana nella causale, in cui è menzionato il San Cristoforo raffigurato sotto l'arco della pescheria. La relativa *che aveva più giudizio del grande* è un inserto oscillante tra DIL (è seguito dal verbum dicendi *ripetere* ed è posto tra virgolette) e SIL (continua il flusso della diegesi), come quello visto in VdC 2.

Non solo lo SIL condivide tratti con il DIL. Abbiamo trovato un caso di SIL, costituito da una proposizione relativa con al suo interno un presente indicativo (*possono*) e il riferimento alla I persona (*aiutarvi*), che ci mostra come lo SIL accolga anche caratteristiche del DD:

MV 12

Nel dicembre 1863 'Ntoni, il maggiore dei nipoti, era stato chiamato per la leva di mare. Padron 'Ntoni era corso dai pezzi grossi del paese, *che son quelli che possono aiutarvi.*

3.1.4. Conclusioni sullo SIL

Dai contesti esaminati abbiamo potuto osservare una particolare forma stilistica, una creazione originale di Verga, che abbiamo deciso di indicare come SIL. Tale forma si riscontra nella diegesi e presenta molti caratteri comuni al discorso riportato, senza tuttavia costituire un vero e proprio discorso riportato. Trovandosi essa nel piano della narrazione, chiaramente, condivide molte peculiarità con il DIL (tanto che, talvolta, vi sono casi in cui SIL e DIL si confondono), ma non solo con questo: si è visto in MV 12 che lo SIL condivide anche alcune peculiarità con il DD.

Da queste prime analisi svolte, emergono alcune peculiarità dello SIL verghiano:

- 1) Dal punto di vista grammaticale, esso è costituito da:
 - a) espressioni che, sintatticamente, costituiscono degli elementi circostanziali, come le relative e le causali. Interessanti le proposizioni introdotte dal nesso *che sembrava*, in cui il *che* può avere il valore di relativo (MV 10) oppure polivalente, oscillante tra il consecutivo e il modale (VdC 1, MV 6).
Le relative in SIL in genere presentano al loro interno la coordinazione (una proposizione coordinata e / o un sintagma

oggi, coordinato, nelle relative in cui si descrivono i possessi dei personaggi: cfr. VdC 1, MV 7).²⁰ Si potrebbe parlare, data la ricorrenza di questo tipo di proposizioni nel DIL, di “relative indirette libere”.²¹

Le causali sono costruite o con il *che / ché* (MV 8) o la forma piena *perché* (VdC 3). Anche qui si nota una tendenza alla coordinazione (VdC 3 – in cui c'è coordinazione anche nella concessiva);

- b) fenomeni sintattici propri del parlato (tematizzazioni, *che* polivalente ecc.).
- 2) Dal punto di vista del contenuto, lo SIL rimanda quasi sempre alla realtà paesana (si vedano le similitudini o gli innesti frascollogici);
 - 3) Dal punto di vista testuale, lo SIL molto spesso ha la funzione di anticipare un DIL (es. VdC 1).

Ovviamente, in questo breve articolo, ci si è limitati solo a introdurre una nuova interpretazione della categoria SIL – interpretazione che potrà certamente essere perfezionata con nuovi studi –, osservando che essa può spiegare alcuni passi dei capolavori verghiani non sempre riconducibili semplicemente al DIL.

²⁰ Sulle proposizioni relative si consideri: E. DE ROBERTO, *Le relative con antecedente in italiano antico*, Roma, Aracne 2010, che contiene un'ottima panoramica teorica generale sull'argomento.

²¹ Introduco quest'etichetta, basandomi sul titolo di un ottimo studio di Patota sulle interrogative nell'indiretto libero: G. PATOTA, *Una risorsa del romanzo: l'interrogativa indiretta libera*, in A. MATUCCI-STEFANO MICALI, a cura di, *I colori della narrativa. Studi offerti a Roberto Bigazzi*, Roma, Aracne 2010, pp. 195-207.

UN PONTE FRA LA SICILIA E L'EUROPA
L'AFFINITÀ ELETTIVA TRA DE ROBERTO E NIETZSCHE

«Che la verità abbia maggior valore dell'apparenza, non è nulla più che un pregiudizio morale; è perfino l'ammissione peggio dimostrata che ci sia al mondo. Si voglia dunque dimostrare a se stessi quanto segue: che non ci sarebbe assolutamente vita, se non sulla base di valutazioni e di illusioni prospettiche; e se si volesse [...] togliere completamente di mezzo il «mondo apparente», ebbene, posto che voi possiate fare questo, – anche della vostra «verità», almeno in questo caso, non resterebbe più nulla».¹

Una citazione tratta da *Al di là del bene e del male*, un'opera nietzscheana che, non senza grande stupore, ritroviamo tra le logore carte derobertiane. Un caso fortuito, forse. Resta comunque il fatto che lo scrittore nutri nei confronti del filosofo tedesco un interesse non circoscritto a un limitato ambito temporale, ma dipanatosi piuttosto attraverso il corso degli anni: dimostrazione ne sono due articoli di argomento nietzscheano,² pubblicati rispettivamente nel 1899 e nel 1924.

L'analogia tra i due pensatori raggiunge la sua massima esplicazione ne *L'Imperio*, romanzo chiarificatore delle peculiari concezioni derobertiane, le quali esprimono senza dubbio una crisi storica di portata generale, ma trovano infine il loro vero movente in una particolare costituzione ontologica dell'autore. L'ipotesi di un percorso derobertiano parallelo a quello del filosofo tedesco è avvalorata del resto da un concetto di trasformismo che, prescindendo da particolari condizioni storiche, sembra rimandare a un passo de *La genealogia della morale* in cui Nietzsche constata «che ogni accadimento del mondo organico è un *sormontare*, un *signoreggiare* e che a sua volta

¹ E NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi 2003, p. 42.

² *Il Superuomo* pubblicato sul «Corriere della sera» il 25/26 febbraio 1899 e *Nietzsche e l'amore* pubblicato su «Il giornale di Sicilia» il 30/31 dicembre 1924.

ogni sormontare e signoreggiare è un reinterpretare, un riassetare, in cui necessariamente il «senso» e lo «scopo» esistono fino a quel momento devono offuscarsi o del tutto estinguersi». ³ Conclude pertanto il filosofo: «tutti gli scopi, tutte le utilità sono unicamente *indizi* del fatto che una volontà di potenza ha imposto la sua signoria su qualcosa di meno potente e gli ha impresso, sulla base del proprio arbitrio, il senso di una funzione». ⁴

Si potrebbe spiegare, attraverso questi passi, come pure De Roberto nell'esplicare la nozione di trasformismo non tragga forza da una singolare condizione storica; egli denuncia piuttosto – ricalcando inconsapevolmente le impronte del filosofo tedesco – un'imm modificabile condizione umana in cui l'opportunismo si presenta quale riflesso di un ontologico *amor proprio*, lo stesso che la filosofia nietzscheana designa attraverso il concetto di *volontà di potenza*.

Rintracciando nell'egoismo «il sostrato costante di tutti i nostri molteplici sentimenti», ⁵ De Roberto si pone dunque lungo una direttrice tracciata in precedenza da Nietzsche e gravida di importanti sviluppi successivi: si attesta, in altri termini, su una linea di evidente modernità. Le ragioni dell'*io* diventano il centro attorno cui ruota ogni *verità*, poiché questa non può essere avvalorata se non dal soggetto.

È presumibile che se lo specchio avesse una coscienza esso affermerebbe soltanto l'esistenza di ciò che vi si riflette; ma, siccome facendo riflettere uno stesso oggetto in due o più specchi, ciascuno di questi lo vedrebbe sotto un angolo necessariamente diverso, i giudizi che essi darebbero sulla forma dell'oggetto non potrebbero mai essere identici. Così è dei giudizi nostri. ⁶

Il passo appena citato è fondamentale per comprendere la vera natura del De Roberto: attraverso una simile citazione possiamo infatti asserire che il tema del relativismo, fin dagli esordi caricato di una valenza oltremodo significativa, raggiunge infine piena ed evidente realizzazione ne *L'Imperio*. Il motivo del relativismo, grazie alla

³ F. NIETZSCHE, *La genealogia della morale*, Milano, Adelphi 1989, p. 66.

⁴ *Ibidem*.

⁵ F. DE ROBERTO, *Le due facce della medaglia*, in *Documenti umani*, Tip. Treves, 1890, p. 259.

⁶ *Ivi*, p. 260.

bipolarità dei *punti di vista*, si ammanta ivi di nuove sfumature e si precisa ulteriormente attraverso il consolidato uso dell'indiretto libero, con cui lo scrittore sviscera i moventi psicologici dei protagonisti e svela altresì il meccanismo per cui ogni *verità* scaturisce inevitabilmente da una visione prospettica.

L'importanza del romanzo è del resto resa nota dallo stesso scrittore, che, rivelando di voler esprimere ne *L'Imperio* «il tema che *sentò*», ⁷ dà la chiave di lettura di tutta la sua opera e svela altresì la sua nascosta carica rivoluzionaria. La soluzione che propone infatti De Roberto, dopo aver constatato che tutto deriva inevitabilmente da una visione prospettica, viene additata nel principio secondo il quale *ogni fede è una forza*.

È evidente il mordente sovversivo, sottolineato da alcuni critici e manifesto invero fra le righe dell'opera derobertiana, il quale si esplica attraverso la formula più umana *tutto è uguale*, che sostituisce la più negativa *tutto è niente*: si ritrovano qui le basi della mia tesi secondo cui la morale di Federico De Roberto può cogliersi in una *coincidenza oppositorum*, ovvero in una conoscenza *al di là del bene e del male*, dove bene e male sono solo termini convenzionali: bene è solo ciò che una consolidata morale definisce tale in relazione a un'opposta nozione di male. La condizione dunque necessaria affinché esista una morale consiste proprio in un'antitesi di valori, che De Roberto – concordando con una posizione nietzscheana – svela riduttivi poiché frutto di prospettive particolari e ingannevoli in quanto del tutto complementari.

L'evidente analogia con la relativa opinione nietzscheana viene resa manifesta attraverso le parole del filosofo, tratte dall'unica opera forse letta dal De Roberto: ⁸ *Al di là del bene e del male*. Nietzsche iro-

⁷ Lettera del 31 gennaio 1909, in F. DE ROBERTO, *Lettere a Donna Marianna degli Asmundo*, a cura di S.Z. Muscarà, Catania, Tringale 1978.

⁸ *Al di là del bene e del male* è infatti l'unica opera presente tra i libri della biblioteca personale del De Roberto, il cui elenco mi è stato fornito dal professor Rosario Castelli: si tratta dell'edizione italiana del 1998 edita a Torino dai fratelli Bocca. Non è pertanto assurdo ipotizzare che lo scrittore, anche in seguito alla realizzazione del suo articolo nietzscheano, abbia letto quest'opera, misurandosi con un pensiero assai prossimo a quello che sottostà all'incompiuto *Imperio*. Il «libro terribile» che lo scrittore si prefiggeva di scrivere vede non a caso la sua maggiore realizzazione in seguito a circostanze che attestano l'interesse nutrito da De Roberto verso Nietzsche.

nizza ivi sulla presunta indiscutibilità di un concetto – le antitesi dei valori – rivelando in questo modo la sua posizione di sottile denuncia:

È infatti lecito dubitare, in primo luogo, se esistono in generale antitesi, e in secondo luogo, se quei popolari apprezzamenti e antitesi di valori ... non siano forse che apprezzamenti pregiudiziali, prospettive provvisorie, ricavate per di più, forse da un angolo, forse dal basso in alto...? [...].⁹

Il filosofo prospetta così, in un passo successivo, la vera forza celata dietro la credenza nelle antitesi dei valori e annulla in essa ogni contraddizione:

Nonostante il valore che può essere attribuito al vero, al verace, al disinteressato, c'è la possibilità che debba ascriversi all'apparenza, alla volontà d'illusione, all'interesse personale e alla cupidità un valore superiore e più fondamentale per ogni vita. Sarebbe inoltre persino possibile che *quanto* costituisce il valore di quelle buone e venerate cose consista proprio nel fatto che esse sono capziosamente imparentate, annodate, agganciate a quelle cattive, apparentemente antitetiche, e forse anzi sono a queste essenzialmente simili.¹⁰

Una sintesi eraclitea, in altri termini, in cui «tutto è governato da tutto»¹¹.

Le critiche a cui De Roberto sottopone il sistema trovano dunque un'analogia con quelle del filosofo tedesco Friedrich Nietzsche, la cui filosofia prospetta un'alternativa che lo scrittore, invece, si astiene dal formulare. Tale analogia risulta evidente raffrontando alcuni aspetti peculiari del pensiero dei due autori: entrambi riconoscono l'impossibilità di una conoscenza oggettiva, di una verità assoluta. Dal momento che "l'uomo è misura di tutte le cose", ciò che chiamiamo "verità" è solo frutto di percezioni diverse della realtà.

Scrive, infatti, De Roberto: «la verità vera è purtroppo inafferrabile»,¹² e ancora «in tutto v'ha un lato di verità. [...] l'assoluto non

esiste, [...] da una recisa affermazione, per gradazioni insensibili, si può passare ad una affermazione contraria ma non meno recisa».¹³

Parimenti Nietzsche afferma: «posto che la verità sia una donna [...] certo è che essa non si è lasciata sedurre».¹⁴

Non si può adottare nessun criterio oggettivo: il conoscere è un conoscere prospettico in cui tutte le "verità" – interpretazioni del mondo prodotte dall'intelletto umano – si equivalgono: «non ci sarebbe assolutamente vita, se non sulla base di valutazioni e di illusioni prospettiche».¹⁵ Ne consegue dunque che anche le nozioni di bene e male, poiché prive di fondamento oggettivo, si riducono a puri concetti astratti e convenzionali, ovvero a pure categorie mentali: «vi è un'antica folle illusione che si chiama bene e male».¹⁶

Da qui un relativismo che oltre a coinvolgere l'ambito gnoseologico non può non estendersi anche alla sfera morale, cosicché bene e male sfociano in un "sano egoismo", che assume la forma di "amor proprio" in De Roberto e di "volontà di potenza" in Nietzsche.

Additando dunque nel valore della vita il metro di ogni valutazione del reale, tanto De Roberto quanto Nietzsche mostrano alla base del concetto di verità un fondamento vitalistico e pragmatico insieme: l'istinto di conservazione. Ciò risulta in particolar modo evidente in un articolo derobertiano (*Il Superuomo*) che esamina aspetti della filosofia nietzscheana e nel quale lo scrittore concorda col filosofo citandolo:

[...] la verità vera è che l'illusione vale e giova, per lo meno, quanto la verità. L'illusione, la menzogna è forse la condizione stessa della vita: «la falsità di un giudizio non è per noi un'obiezione contro di esso; la questione per noi è questa: In quale misura questo giudizio falso è utile alla conservazione o allo sviluppo della vita, alla conservazione o al perfezionamento della specie?».¹⁷

⁹ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, cit., p. 8.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Eraclito, Fr. 41.

¹² F. DE ROBERTO, *Le donne, i cavalieri*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi 1993, p. II.

¹³ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, cit., p. 3.

¹⁴ *Ivi*, p. 42.

¹⁵ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi 2000, p. 237.

¹⁶ F. DE ROBERTO, *Il Superuomo in Il colore del tempo*, Milano-Palermo, Remo Sandron Editore 1900, p. 49.

Tale affermazione sembra spesso incarnarsi nei personaggi derobertiani che agiscono mossi dalla logica delle proprie passioni, in una spasmodica ricerca del “proprio” bene.

Egoismo e istinto di conservazione, nella visione dei due autori, non risparmiano peraltro neanche la passione amorosa, eterno teatro di scontro tra forze di segno opposto:

L'amore vuole risparmiare all'altro, al quale si consacra, ogni senso di estraneità, conseguentemente è tutto un fingere ed un assimilarsi, un continuo ingannare e recitare la commedia di un'eguaglianza che in verità non esiste.¹⁸

La necessità della finzione nasconde alla sua base gli irriducibili contrasti tra i due sessi che si dibattono nel desiderio di affermare se stessi:

Ciascun amante ama l'altro perché è una parte di sé, una parte della quale ha bisogno, senza della quale non può esercitare tutta la sua attività vitale né raggiungere interamente i suoi fini; quindi l'amore non è altro che una forma dell'amor proprio [...] Ciascun amante ama l'altro perché ama se stesso ...¹⁹

L'individuo, dunque, si erge sovrano in una visione relativistica e soggettiva che lo getta nel flusso della vita in cui – direbbe Nietzsche – «nulla è vero, tutto è permesso».²⁰

A corollario di quanto detto, ogni tendenza sistematica viene puntualmente confutata in quanto prodotto del pensiero umano e quindi verità parziale. Se in De Roberto tale critica si estrinseca però in un pessimismo “cosmico” («la radice del male non è negli ordinamenti politici, ma nella nostra stessa natura...»), in Nietzsche giunge ad assumere la forma di un sistema filosofico, anzi di un vero e proprio antisistema che nega la validità assoluta di ogni speculazione filosofica: «una filosofia crea il mondo a sua immagine».²¹

¹⁸ F. NIETZSCHE, *Aurora*, Milano, Adelphi 2001, pp. 246-247.

¹⁹ F. DE ROBERTO, *L'Amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*, Casa Editrice Galli, Milano 1895 (2ª ed.), pp. 109-110.

²⁰ F. NIETZSCHE, *La genealogia della morale*, cit., p. 145.

²¹ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, cit., p. 14.

La divergenza iniziale fra i due autori si appiana però nel punto d'approdo rappresentato dall'esigenza di un vivere “oltre”, in Nietzsche incarnata dall'*übermensch*, nei confronti del quale, paradossalmente, De Roberto esprimerà delle riserve. Elevarsi al di sopra («über») risulta così l'unico “ragionevole” compromesso per poter vivere nel sistema staccandosene, senza lasciarsi fagocitare dalle sue multiformi e ingannevoli apparenze. È un vivere “dentro e fuori”, ancora una volta, una *coincidentia oppositorum*. Così se l'*oltreuomo* nietzscheano è volontà di vita, un “benedire” la vita a tal punto da accettarne, anzi desiderarne un eterno ritorno, l'uomo derobertiano non può fare a meno di affermare che «bisogna accettare tutta l'esistenza qual è».²²

Altre analogie ancora è possibile mettere in rilievo. De Roberto cosciente dell'immutabilità della natura umana, quasi vichianamente, avverte la ripetitività del tempo nei suoi contenuti sostanziali, sente la sua circolarità quasi come una necessità, ponendosi così su un piano antitetico rispetto alla concezione hegeliana:

Il mulo che fa andar la ruota, se anche non avesse gli occhi bendati, se anche vedesse che è condannato ad aggirarsi sempre dentro uno stesso circolo, non tralascerebbe per questo di muoversi, perché soltanto a patto di muoversi dentro quel circolo, egli mangia, beve e vive. Così gli uomini, è certo, continueranno a ricalcare le loro proprie pedate, credendo di procedere oltre, come il mulo bendato, od anche – e questo dimostra che la loro sopportazione è ancora più grande di quella del mulo – quando si sono già accorti che non procedono niente affatto, ma girano.²³

Allo stesso modo, Nietzsche aveva rifiutato tale concezione lineare del tempo che si esplicava attraverso i tre momenti di tesi-antitesi-sintesi:

[...] il tempo stesso è un circolo.
Tutto va, tutto torna indietro; eternamente ruota la ruota dell'essere.
Tutto muore, tutto torna a fiorire, eternamente corre l'anno dell'essere.

²² F. DE ROBERTO, *L'Imperio*, in *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C. A. Madignani, Mondadori, Milano 1984, p. 1377.

²³ Ivi, p. 1372.

[...] In ogni attimo comincia l'essere; attorno ad ogni "qui" ruota la sfera "là". Il centro è dappertutto. Ricurvo è il sentiero dell'eternità.²⁴

In questa visione circolare, anche la nozione di progresso perde la sua accezione aprioristicamente positiva, collegata da sempre a un'idea di avanzamento (*progredior*: vado avanti) della condizione umana: e di nuovo i due mostrano convergenze di pensiero:

La scienza non aveva nulla creato: a furia di penose ricerche, a costo di errori madornali, aiutata principalmente dal caso, non aveva fatto altro che adattare in pochi modi qualcosa delle cose esistenti. In miriadi di modi si potevano adattare le miriadi delle cose. Ma le condizioni della vita umana restavano inalterate... Il progresso era tutta apparenza, illusione e presunzione. Tolta agli uomini la presunzione, che cosa restava loro? Che cosa sapevano essi del loro destino, del mondo, della prima origine della causa, dell'ultima fine di tutti effetti? Nulla, nulla, nulla.²⁵

Scrivo a riguardo Nietzsche:

Peraltro la scienza, sponata dalla sua robusta illusione, corre senza sosta fino ai suoi limiti, dove l'ottimismo insito nell'essenza della logica naufraga. Infatti la circonferenza che chiude il cerchio della scienza ha infiniti punti, e mentre non si può ancora prevedere come sarà mai possibile misurare interamente il cerchio l'uomo nobile e dotato giunge a toccare inevitabilmente, ancor prima di giungere a metà della sua esistenza, tali punti della circonferenza, dove guarda fissamente l'inesplicabile. Quando egli vede qui con terrore come la logica in questi limiti si torca attorno a sé stessa e si morde infine la coda – ecco che irrompe la nuova forma di conoscenza, *la conoscenza tragica*, la quale, per poter essere sopportata ha bisogno dell'arte come protezione e rimedio.²⁶

L'arte diventerà dunque una via d'uscita per vivere "oltre", che consente all'uomo, nella visione nietzscheana, di superare i limiti stessi della ragione umana, così fallibile e relativa, così come in De Roberto sarà l'unico superamento possibile di un sistema di rassicuranti insopportabili certezze:

Se la vita degli uomini è tutto un ozio perché tutto è vanità, l'arte, che pare esercitarsi intorno a cose vane, è invece la sola attività utile, perché essa sola compensa la tristezza della realtà con la letizia delle fantasie.²⁷

Ancorato infatti alla sua formazione positivista, che lo condusse a «spogliare il mondo di ogni illusione sulle ragioni del dolore, di ogni simpatia per i sofferenti, di ogni fede nel moto evolutivo dell'umanità»,²⁸ lo scrittore afferrò ciò che di più consistente gli offrì la vita, ovvero l'«estremo inganno» dell'arte e, nella fattispecie, il gusto della ricerca a essa connaturato:

Gli rimase quel gusto acre della ricerca che gode, quando è sostenuta da una dialettica implacabile e ferocemente consequenzialista, nello scoprire gli assurdi che nascono dall'ostinazione nei valori irrazionali e consacrati dai pregiudizi supinamente accettati, e che finisce col configurarsi in un atteggiamento satirico, che può pure essere, agli effetti dell'arte, potentemente costruttivo.²⁹

L'analogia tra De Roberto e Nietzsche ci rimanda brevemente al problema della ricezione del filosofo in Italia, dove è probabile che la sua opera fosse conosciuta, in gran parte, tramite le traduzioni francesi,³⁰ dal momento che il filosofo era in Francia conosciuto, letto e divulgato molto prima che in Italia.

Questo spiega del resto il travisamento operato sulle idee del filosofo, riflesso di una situazione culturale in cui mancavano i presupposti necessari ad accogliere un pensiero *distruttore* qual era il suo. Quando infatti Nietzsche, attraverso le traduzioni francesi, entrò in Italia, quest'ultima sentiva soltanto di riflesso i contraccolpi della crisi del positivismo che stava scuotendo l'intera Europa: assorbita interamente dagli ideali risorgimentali, l'Italia rimase infatti estranea alla speculazione filosofica d'oltralpe e il positivismo vi arrivò quando altrove ci si preparava a liquidarlo. In una simile situazione storico-

²⁷ F. DE ROBERTO, *Leopardi*, Roma, Lucarini 1987, p. 191.

²⁸ A. Mannino, *Saggi critici sul Novecento*, Catania, Edizioni greco 1982, p. 38.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Pasquale Villari «inquadra Nietzsche nel generale movimento di pensiero che in quegli anni reagiva, in Europa, alla cultura positivista, colpevole di troppo scientificizzare e razionalizzare» (D. M. FAZIO, *Il caso Nietzsche. La cultura italiana di fronte a Nietzsche 1872-1940*, Milano, Marzorati 1988, p. 24).

²⁴ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit. pp. 184 e 255-256.

²⁵ F. DE ROBERTO, *L'Imperio*, in *Romanzi, novelle e saggi*, cit. pp. 1348-1349.

²⁶ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi 1999, p. 103.

culturale, chiusa a ogni sentore di cambiamento, il pensiero del filosofo tedesco restò confinato, almeno in un primo momento, nei vari circoli estetici e letterari di avanguardia: il *medium* della letteratura fu pertanto inevitabile affinché, aggirando l'ostacolo della cultura filosofica, si potesse conoscere l'ideologia di questo grande pensatore.

È questa perciò una fra le principali cause della distorsione di cui venne fatto oggetto il suo pensiero, stretto tra una ricezione trasversale e un marchio di follia che gli impediva di essere letto come autentico prodotto. Tutto concorre, in tal modo, a spiegare la diffidenza manifestata da più parti nei confronti del pensiero di Nietzsche. Analizzata invero la situazione italiana alla fine del XIX secolo, è facile riscontrare come esso non trovasse nel nostro Paese un terreno favorevole: coloro che vollero occuparsene dovettero necessariamente far riferimento a scritti in lingua straniera. È quanto accadde a Federico De Roberto, costretto a usufruire di una fonte francese – un compendio di Henri Lichtenberger – per realizzare uno dei due articoli di argomento nietzscheano, dal titolo *Il Superuomo*.³¹

L'articolo, oggetto della nostra analisi, fa parte di una raccolta intitolata *Il colore del tempo*, con la quale l'autore, riunendo scritti precedenti, prospetta di dipingere un'epoca storica peculiare. È proprio da questo articolo che si evince come le mediazioni culturali, attraverso cui De Roberto venne a conoscenza della filosofia di Nietzsche, non permisero allo scrittore di attestarsi su posizioni critiche, cosicché egli non fu in grado di carpirne la «carica demistificatrice, la capacità di svelare gli interessi presenti dietro ogni causa e ogni "idea morale"». ³²

Da un approccio superficiale all'opera si rende manifesta la struttura per lo più bipolare entro cui l'autore si muove, la quale mette ancora in evidenza il particolare aspetto della sua personalità che tende a una *coincidentia oppositorum*: circoscritti, infatti, due antitetici oggetti di analisi si perviene alla risoluzione della loro complementarietà o, più esattamente, del loro reciproco annullamento:

Nei bilanci finanziari vi sono certe somme che figurano all'entrata nello stesso tempo che all'uscita: esse si annullano reciprocamente e lasciano immutato il rapporto fra l'attivo e il passivo. Le contraddizioni, in fatto di opinioni, di credenze, di fedi, sono come chi dicesse le partite di giro dei bilanci morali.

Risulta evidente a questo punto come lo scritto analizzato si colori di un significato esemplificativo di tutta la poetica derobertiana, i cui esiti novecenteschi sono qui espressi in maniera chiara e paradigmatica.

La forza tematica di cui si carica la raccolta di articoli anzidetta può essere espressa in maniera esauriente dall'articolo *Il Superuomo*, fondamentale al fine di illuminare la reale influenza esercitata su De Roberto da un pensatore non comune quale Nietzsche si rivela. Lo scritto, realizzato nel 1899, si colloca in un periodo in cui, grazie a D'Annunzio, il filosofo si ritrova alla ribalta della vita culturale del tempo: possiamo, di conseguenza, supporre che lo scrittore – esprimendosi su una materia come quella filosofica – si sia lasciato forse sopraffare dalla moda del momento,³³ dandoci così un importante contributo per lo studio della ricezione italiana del pensiero di Nietzsche o, più esattamente, dell'approccio indiretto con cui esso venne recepito, in Italia soprattutto. Tale approccio, alquanto evidente in De Roberto, chiarisce infatti il modo in cui la cultura italiana realizzò l'incontro con la filosofia nietzscheana, la quale venne riletta sulla base di una sua potenziale funzionalità e interpretata in vista di una sua valenza politica. L'intento di De Roberto si allontana però da un tale obiettivo e si concretizza nel desiderio di *dipingere* la tanto declamata modernità, così da evidenziarne le innumerevoli contraddizioni e consegnarne il suo singolare *colore*.³⁴ Dedicando un articolo alla filosofia del superuomo, De Roberto volle dar voce a un fenomeno culturale del

³¹ A. DI GRADO, *Società e letteratura a Catania tra le due guerre*, Palermo, Palumbo 1978, p. 213.

³² F. DE ROBERTO, *Il secolo agonizzante* in *Il colore del tempo*, Milano-Palermo, Remo Sandron Editore 1900, p. 22.

³³ A proposito dell'importanza del 'fenomeno Nietzsche' è giusto ricordare che anche Ferdinand Tönnies parlava di una vera e propria moda: «Il Nietzscheanesimo assumeva [...] tutti i caratteri di una vera e propria moda culturale».

³⁴ Ciò è chiaramente deducibile dal fatto che lo scrittore inserì il suo articolo nella raccolta citata, nella quale – come si apprende dalle sue stesse parole – egli si propone di *arrestare* una particolare epoca storica, descrivendone gli aspetti peculiari.

suo secolo, esprimendone una critica priva di valido fondamento, che rivela altresì la trasversale e acritica conoscenza del pensiero di cui egli si fa interprete. Lo stesso autore non sembra ignorare la sua parziale conoscenza della filosofia di Nietzsche e, accingendosi all'analisi di essa, si sente in dovere di citarne le nozioni principali facendo perno sulla monografia in lingua francese prima menzionata. La fonte di cui si servirà viene da lui resa palese all'inizio del suo articolo, nel quale dichiara che sarà guidato da «un succoso compendio, recentemente messo insieme, con molto garbo e padronanza del tema, dal professor Lichtenberger».³⁵

Il giudizio finale che può essere espresso sul suo articolo muove dunque dalla consapevolezza che la ricostruzione della filosofia di Nietzsche si realizza tramite un approccio tutt'altro che critico e sistematico, con cui lo scrittore, venendo meno alla sua *onestà intellettuale*, ne liquida le idee essenziali, apprese dall'autore francese e presentate nella veste di conoscenze personali. Confrontando il suo scritto con l'opera di Henri Lichtenberger³⁶ è facile riscontrarne sezioni interamente trascritte, sebbene accuratamente preservate da qualsivoglia sospetto di plagio: le prime due parti dell'articolo prospettano, infatti, una struttura e un ordine che coincidono quasi perfettamente con quelli della suddetta opera, tranne nei giudizi derobertiani ivi intercalati, significativi della *forma mentis* dello scrittore, nonché del suo acume critico. Una tale constatazione dimostra ulteriormente l'idea secondo cui l'incontro derobertiano con il filosofo tedesco avvenne grazie all'azione mediatrice della cultura francese: la monografia di Lichtenberger giocò senz'altro un importante ruolo nel far sì che De Roberto si misurasse con un pensiero traboccante di molteplici *punti di vista*, gli stessi in seguito adottati nelle sue opere. La conoscenza indiretta, tuttavia, non permise allo scrittore di comprendere del tutto la filosofia nietzscheana e fu alla base del giudizio che ne diede nell'ultima parte del suo articolo: ivi si pre-

occupò di sottolinearne soprattutto «le contraddizioni e le assurdità», «così le implicite come le esplicite».³⁷

Il giudizio che De Roberto riservò al filosofo, in alcuni punti, lascia trasparire una parziale comprensione persino della sua stessa fonte, della quale vengono ignorati passi di grande interesse, che chiarificano aspetti essenziali della vita di Nietzsche. Mettendo in risalto l'incoerenza del filosofo, egli dimenticò – o si propose di dimenticare³⁸ – la spiegazione data a riguardo da Lichtenberger, il quale parla di “inconstance apparente”.

Le accuse mosse da De Roberto a Nietzsche, tuttavia, sono chiarificatrici sul versante della poetica derobertiana, poiché ne esprimono la tendenza all'annullamento di forze opposte, a un *equilibrio*, il cui risultato si precisa, piuttosto che in una sintesi, in una loro equivalenza.

Il convincimento professato da De Roberto di una proporzione fra due contrapposte entità si lascia ulteriormente intravedere alla fine dell'esposizione che egli fa del concetto nietzscheano di felicità, il quale, non recepito nella sua essenza, allontanò lo scrittore dal riscontrarne le affinità che lo legavano a Nietzsche. Egli taccia, così, il filosofo di contraddizione:

[...] ha il filosofo di mira la felicità? Scrive per renderla più facile, o meno difficile? Pare di sì, perché combatte il pessimismo, vuole l'ottimismo, prevede il giuoco spensierato, il riso alato, la danza leggera. Allora, come mai dice che il «savio» non ignora che la gioia e il dolore vanno insieme?³⁹

E conclude:

Ma se c'è questa continua alternativa di gioie e di dolori, se ogni oscillazione in un senso è compensata da un'oscillazione in senso inverso, la proporzione non resta la stessa? Mille non sta a mille come dieci sta

³⁵ F. DE ROBERTO, *Il Superuomo*, in *Il colore del tempo*, cit. p. 45.

³⁶ H. LICHTENBERGER, *La philosophie de Nietzsche*, Librairie Félix Alcan, Paris 1898. Dal momento che mi è stato impossibile venire in possesso della stessa, farò riferimento alla dodicesima edizione del 1923, includente una raccolta di aforismi e frammenti scelti non presenti nella prima edizione adottata da De Roberto.

³⁷ F. DE ROBERTO, *Il Superuomo*, in *Il colore del tempo*, cit. p. 53.

³⁸ La questione diventa di difficile risoluzione dal momento che l'edizione della monografia francese consultata da De Roberto – vale a dire quella del 1898 – potrebbe presentare delle differenze rispetto a quella del 1923 da me consultata.

³⁹ F. DE ROBERTO, *Il Superuomo*, in *Il colore del tempo*, cit. p. 55.

a dieci? E allora perché mutare?... Così la filosofia del Nietzsche, che sembra, ed è, il contrario di quella del Tolstoj, si confonde anche in questo punto con essa. I due pensatori si accordano nel riconoscere che i beni e i mali vanno insieme, che nessuno ha interamente ragione né interamente torto: queste due verità, già ritrovate dal semplice buon senso, sono la quintessenza delle loro filosofie antagonistiche, e di tutte le filosofie.⁴⁰

L'autore delinea così, inavvertitamente, un principio che rappresenterà il perno di ogni sua considerazione successiva e che troverà ne *L'Imperio* la sua massima esemplificazione: la *coincidentia oppositorum*, insomma, trova qui solide radici.

Prescindendo dal valore che questo scritto acquista come fucina di importanti lavori futuri, resta però valido il giudizio, precedentemente espresso, di una sua scarsa validità critica, che tocca la punta massima nell'esposizione dei concetti più significativi della filosofia di Nietzsche. Il critico riduce infatti il Superuomo nietzscheano a un "ritrovato mistico", smascherando in tal modo un'ennesima contraddizione del filosofo: rielaborandone infatti la convinzione per cui «ogni filosofo s'illude quando crede di presentarci il suo sistema come l'opera della "pura ragione"», De Roberto sottolinea parimenti come Nietzsche «afferma con gran forza di persuasione la sua filosofia».⁴¹ Non cogliendo in tal modo la forte valenza di cui si carica l'idea centrale del "sistema" filosofico nietzscheano, egli crede di mettere in luce, con le seguenti parole, una sua erronea posizione:

Un'illusione simile non è dunque anche la sua? Come e perché egli solo possederebbe la verità vera? Il suo Superuomo non è anch'esso un ritrovato mistico, ascetico, equivalente a quelli che egli scopre in ogni filosofia e in ogni religione? «Tutti gli Dei sono morti; noi vogliamo ora che il Superuomo viva.» Il Superuomo che si sostituisce agli Dei non è dunque anch'egli una specie di Dio?⁴²

L'analisi dello scritto nietzscheano, in conclusione, rivela come l'intento derobertiano di cimentarsi nello studio della filosofia di Nietzsche fosse costretto a fallire fin dall'inizio, in quanto non sor-

⁴⁰ Ivi, p. 56.

⁴¹ Ivi, p. 55.

⁴² *Ibidem*.

retto da un'appropriata conoscenza critica, ma poggiante su traduzioni e opere critiche, alle quali era inevitabile uniformarsi: lo scrittore non sopraggiunse così ad afferrare i punti di contatto tra il suo pensiero e quello di Nietzsche, che riuscì a imprimere ciononostante un segno evidente alla sua poetica.

Grazie allo studio de *Il Superuomo* possiamo, quindi, avvalorare l'ipotesi di un travisamento della filosofia del Nietzsche da parte di De Roberto, il quale «non mostra praticamente alcun entusiasmo ed anzi sembra fraintendere le principali teorie nietzscheane».⁴³ Una constatazione che, d'altronde, riconduce a un clima storico rappresentativo di una cultura che dispiega la sua forza entro binari determinati, come sono, ancora oggi, quelli della politica. Questo spiega il carattere funzionale di ogni interpretazione filosofica, che si prefigge di giustificare una personale visione del mondo, e ancor prima – secondo Nietzsche – di ogni filosofia, la quale appunto «crea il mondo a sua immagine».⁴⁴ Ogni filosofia, in altre parole, cela alla sua base un tornaconto personale che decostruisce il concetto di "pura ragione" addotto come movente convalidante il sistema stesso: «non c'è nel filosofo un bel nulla d'impersonale, e particolarmente la sua morale offre una risoluta e decisiva testimonianza di *quel che egli è* – vale a dire in quale disposizione gerarchica i più intimi istinti della natura siano posti gli uni rispetto agli altri».⁴⁵

Lo scacco maggiore per un filosofo che aveva tutto sacrificato alla verità era doverne ammettere la relatività, ossia rintracciarne la *conditio sine qua non* in un semplice punto di vista. Fu quanto, a voler evidenziare un'ennesima analogia, accadde a De Roberto, stretto tra due opposti, che possedevano un eguale valore in relazione alla sua spasmodica ricerca della verità. Un'affinità elettiva, dunque, quella che si riscontra tra i due intellettuali, che trova la sua giustificazione nella crisi storico-culturale del XIX secolo, il "secolo agonizzante" magistralmente definito da De Roberto. Un'affinità che diverrà esplicita ne *L'Imperio*, un'opera in cui trova il suo massimo riscontro la

⁴³ G. LONGO, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto*, in A.A.VV., *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi. Catania, 10-13 febbraio 1986, Catania, Fondazione Verga 1988, p. 136.

⁴⁴ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, cit. p. 14.

⁴⁵ Ivi, p. 12.

constatazione di una personalità derobertiana assuefatta – seppur indirettamente – alla filosofia nietzscheana della *visione prospettica* e del conseguente relativismo. Il romanzo pertanto manifesta una forza emblematica racchiudendo i principali capisaldi della poetica derobertiana e consegnando al lettore tutta una materia che, a buon diritto, possiamo definire *realistica*. L'opera trova la sua costituzione ontologica e quindi il suo fondamento portante nella «categoria nietzscheana del *ressentiment*»,⁴⁶ in quella che si risolve – sono queste parole di Nietzsche – in una «vendetta immaginaria»: una rivolta che intende decodificare i segni della crisi di fine secolo e approda invece «al rifiuto *tout court* della storia e della politica».

Lo scrittore, riducendo la serietà delle intenzioni a interessi egoistici, scopre la loro *funzionalità* e il loro “umano, troppo umano” fondamento: l'ipocrisia, pilastro portante di tutta l'opera e nello stesso tempo “pilastro di cartone”, mostra pertanto la verità del suo significato etimologico (da *υπό* e *κρίνω*) tramite accorgimenti, strutturali e lessicali al tempo stesso, magistralmente adottati dal De Roberto, che permettono di percepire a ogni passo un senso inesistente – un vuoto – che dal romanzo trapassa alla stessa vita. L'intento narrativo del romanzo registra dunque la denuncia della politica del trasformismo, ma al tempo stesso la supera, attestandosi su ben diverse posizioni: la politica diventa di conseguenza un osservatorio privilegiato che svela, attraverso le riflessioni dei due protagonisti, l'incertezza gnoseologica quale sostrato inevitabile della condizione umana, per il quale, usando le parole di Nietzsche, «nulla è vero, tutto è permesso».⁴⁷

Dalla lettura del romanzo si evince infatti come lo scrittore adotti ora il punto di vista di un personaggio ora dell'altro, per poi approdare, attraverso un funzionale gioco speculare, alla sintesi conclusiva.

Se per una critica ormai assodata il personaggio di Ranaldi – portavoce della delusione post-risorgimentale – svolge una chiara funzione autobiografica, possiamo a prima vista riscontrare nel neo-deputato Consalvo quasi un *alter ego* polemico dell'autore, il quale sembra in tal modo condannarne l'ipocrisia declamatoria e gli

⁴⁶ A. DI GRADO, *L'isola di carta: incanti ed inganni di un mito*, Siracusa-Palermo, Arnaldo Lombardi 1996², p. 53.

⁴⁷ F. NIETZSCHE, *La genealogia della morale*, cit. p. 145.

spregiudicati compromessi: la struttura binaria del romanzo, contrapponendo sistematicamente i due protagonisti, sembra avallare del resto una simile interpretazione. Rileggiamo il primo capitolo del romanzo: è visibile come in esso campeggi eminente la figura di Ranaldi, la cui funzione narrativa è quella di «riflettere la realtà politica romana, non più nelle sue ripercussioni interne, ma da un punto di osservazione esterno, anzi decisamente critico».⁴⁸ Esso si contrappone al secondo capitolo, che concentra invece l'attenzione sull'arivista Consalvo Uzeda e su tutto l'ambiente politico in cui questi si trova ad agire: non vi è nulla che possa fermare Consalvo nella sua lotta al potere, non vi è nessuna fede politica che non possa essere rinnegata per consentirgli di continuare a dominare: insomma, una “volontà di potenza” la sua, che non si ferma davanti a nulla!

Non si può dubitare, leggendo queste pagine de *L'Imperio*, che De Roberto fosse a conoscenza delle più importanti concezioni nietzscheane, le cui conseguenze diverranno esplicite nell'ultimo capitolo del romanzo. Questa ipotesi è corroborata da quei critici che sostengono che, nella costruzione del personaggio di Consalvo, «lo scrittore mostra chiaramente di essersi ispirato alla dottrina del superuomo»:⁴⁹ Natale Tedesco ritiene «innegabile la suggestione che le idee del tedesco esercitarono sul Nostro».⁵⁰ Ma, come è stato già detto, la lettura che De Roberto fece del pensiero nietzscheano avvenne all'insegna del «metro troppo riduttivo e fuorviante del buon senso piccolo-borghese».⁵¹ Nessuno dei personaggi derobertiani vale a incarnare seriamente la personalità schietta, vigorosa, completa del superuomo:⁵² lo stesso Consalvo, se riflette l'ideologia nietzscheana, si fa altresì carico della scempi derobertiana. È allora possibile individuare anche in Consalvo una traccia autobiografica e si può avanzare, con una certa probabilità, l'ipotesi – sostenuta da Madrignani – di uno sdoppiamento dell'autore nei due protagonisti, nei quali viene scaricata per un lato la crisi ideologico-morale e per

⁴⁸ C.A. MADRIGNANI, *Introduzione* in Federico De Roberto, *L'Imperio*, Milano, Mondadori 1981, p. VII.

⁴⁹ N. ZAGO, *I Gattopardi e le Iene*, Palermo, Sellerio 1983.

⁵⁰ N. TEDESCO, *La concezione mondana dei "Viceré"*, Caltanissetta-Roma, Edizioni Salvatore Sciascia 1963, p. 124.

⁵¹ N. ZAGO, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p. 90.

⁵² *Ibidem*.

un altro quella critico-gnoseologica.⁵³ I pensieri di Consalvo, che lo spingono a interrogarsi sulla validità dell'atteggiamento adottato e sullo scetticismo che da quelle posizioni deriva, mostrano infatti un rovello conoscitivo che è caratteristico dello stesso De Roberto.

Se analizziamo l'ultimo capitolo de *L'Imperio* troviamo la sintesi di quanto finora esposto: a ragion veduta esso punta di nuovo l'attenzione sul personaggio di Ranaldi che qui più che altrove si erge a portavoce dello scrittore, ma dello scrittore maturo, "disingannato della vita stessa", oltre che dell'amore e della politica. In tal senso, «Ranaldi è certo il personaggio che più risponde a una volontà di immediata trascrizione autobiografica»,⁵⁴ ma lo è nella misura in cui si fa portavoce di una soluzione che non può prescindere dal fare propri atteggiamenti e dubbi gnoseologici di Consalvo. La divergenza iniziale tra i due protagonisti si compone pertanto nel definirne una complementarità che trova la sua espressione nel Ranaldi dell'ultimo capitolo, esempio di una coincidenza di opposti derivante non tanto da una sintesi hegeliana, quanto piuttosto da un labile equilibrio in cui le «oscillazioni sono continue».⁵⁵

È chiaro pertanto come nell'*Imperio* ci sia molto più che la delusione post-risorgimentale: la politica suggella infatti quella condizione di verità fittizia che si insinua tra le pieghe di tutta l'esistenza umana, di ogni suo significativo o banale corollario, e che trascende dunque le condizioni storiche analizzate nel romanzo. Il presente diventa allora, in quest'ottica, una dimensione storica a-temporale, riprendendo in tal modo la concezione nietzscheana della circolarità del tempo: un *eterno ritorno* – «tutto ciò che sarà, è già stato; tutto ciò che è stato, sarà»⁵⁶ – con cui De Roberto si era già confrontato nel suo articolo *Il Superuomo*.

Nell'espone i concetti della filosofia nietzscheana – possiamo forse immaginare – lo scrittore se ne lasciò impressionare, cosicché la sua produzione successiva, sebbene sarà condotta sulla base di principi propri, ciononostante conserverà un "rimosso" nietzscheano.

⁵³ Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato editore 1972, p. 156.

⁵⁴ F. DI GRADO, *L'isola di carta*, Siracusa-Palermo, Arnaldo Lombardi editore 1996², p. 56.

⁵⁵ F. DE ROBERTO, *L'Imperio*, in *Romanzi, novelle e saggi*, cit. p. 1202.

⁵⁶ F. DE ROBERTO, *Il Superuomo*, in *Il colore del tempo*, cit. p. 56.

Nella penetrante critica attuata da De Roberto a danno delle diverse convenzioni sociali si palesa, in conclusione, l'analogia più evidente con il pensiero del filosofo tedesco, il quale, addentrandosi persino nella sfera religiosa, condusse una critica volta a scardinare qualsivoglia sistema per mostrarne infine una concreta alternativa nella filosofia del superuomo.

De Roberto, invece, si arresta davanti alla consapevolezza che non è possibile credere in qualcosa che la ragione rivela essere frutto del tempo, di circostanze troppo relative per assurgere a modelli assoluti: non prospetta dunque nessun sistema alternativo – consapevole che «da radice del male non è negli ordinamenti politici, ma nella nostra stessa natura...»⁵⁷ –, sostiene piuttosto l'immodificabilità della natura umana, per attestarsi infine sull'ormai consolidato principio della *coincidentia oppositorum*. Solo in tale misura si può parlare infatti di un equilibrio derobertiano, un equilibrio di cui va sottolineato il carattere precario: una sintesi anti-hegeliana dunque che si attesta sul crinale del secolo per testimoniare una crisi di portata generale.

Nietzsche aveva sovvertito tutti i valori, dimostrando come solo in virtù di una loro sedimentazione storica essi perdurano nel tempo; De Roberto apprende altrettanto, intaccando dunque i più disinteressati sentimenti: un *vivere oltre* fu la soluzione di entrambi, ma divergente in un punto nodale: lo scrittore non si misurò con la follia che colpì il filosofo, visse *al di là del bene e del male* – poiché dei due termini aveva saggiato la relatività – ma rimase ingabbiato al di qua di un assoluto annullamento della coscienza, realizzabile soltanto in seguito alla morte o, diversamente, alla follia.

⁵⁷ F. DE ROBERTO, *L'Imperio*, in *Romanzi, novelle e saggi*, cit. p. 1372.

RIVOLUZIONE E SOGNO NELLA VITA E NELL'OPERA
DI GIUSEPPE MACHERIONE

Giuseppe Macherione, a 150 anni dalla morte,¹ resta ancora oggi un enigma, perché ignoto anche agli studiosi e perché nella sua brevissima esistenza produsse opere che solo uno spirito maturo avrebbe potuto concepire. La morte prematura, infatti, impedì una compiuta espressione della sua personalità, che di certo avrebbe lasciato segni notevoli nei molteplici campi del sapere e della cultura frequentati: la poesia, la saggistica, il romanzo, il teatro, il giornalismo.

Macherione fu innanzitutto poeta per vocazione, per il modo di vivere, di soffrire e di morire. Diceva che era nato poeta e aveva davanti a sé un destino di sventura e di gloria, e che, appunto perché provato dalla sventura, avrebbe lasciato dopo la morte una memoria e un nome. Visse appena ventuno anni, consacrati all'arte poetica, alla cultura e agli ideali patriottici. Il suo precoce ingegno, già in età adolescenziale, aspirava ad alti traguardi artistici e si confrontava con letterati di fama: il poeta Lionardo Vigo,² suo primo maestro, lo incoraggiò e lo elogiò; con la poetessa Mariannina Coffa di Noto intrattenne una corrispondenza epistolare, ricca di poesie e di belle e affettuose parole;³ un'altra poetessa, Gian-

¹ G. Macherione nacque a Giarre il 22 marzo 1840 e morì a Torino il 22 maggio 1861.

² Lionardo Vigo Calanna (Acireale, 25 settembre 1799-14 aprile 1879) fu uno degli animatori dell'Accademia Zelantea di Acireale, fondata nel 1671. Tra le sue opere, la *Raccolta di canti popolari siciliani* (1857) e il poema epico *Ruggiero* (1865) dedicato all'esaltazione dell'indipendenza siciliana.

³ La poetessa Mariannina Coffa Caruso (Noto, 1841-1878), detta 'La capinera di Noto', 'La Saffo netina', fece parte dell'«Accademia dei Trasformati» di Noto, dell'«Accademia Dafnica» e di quella degli «Zelanti» di Acireale. Pubblicò nel 1855 la raccolta *Poesie in differenti metri* e *Nuovi canti* nel 1859. Il 12 dicembre 1856 mandò a Macherione un carme dal titolo *All'esimio Giovanetto Giuseppe Macherione*: «Giovanetto, ignoto / A me tu sei... ma per la mesta via

nina Milli,⁴ che soggiornò per breve tempo in Sicilia, lodava i suoi grandi occhi, e «nel bruno pallido del suo viso, presagiva la fisionomia del poeta».⁵ Vigo lo presentò per lettera a due letterati e poeti siciliani: Vincenzo Navarro e Giuseppe de Spuches. Navarro strinse con lui fraterna amicizia e gli dedicò lunghe lettere piene delle più sincere «espressioni dell'anima».⁶ Il giarrese gli sottoponeva le sue liriche, perché gli rivedesse lo stile («Frammi carissimo per le sue belle qualità dell'anima»)⁷. De Spuches gli mandò anche in dono le sue traduzioni dal greco e alcune poesie originali.⁸

Questo il clima della metà dell'Ottocento in Sicilia, in una fase affollata di poeti e di intellettuali che con le loro opere avrebbero concorso alla definizione di un peculiare tessuto culturale dell'Isola, ricco di nuove idee e aspirazioni, con le quali gli intellettuali volevano legittimarsi nella nascente nazione, senza dimenticare i fasti delle origini, dai tempi di Federico II e della corte sveva, culla del volgare, ai moti dei Vespri siciliani, alle espressioni artistiche rinascimentali e barocche.

/ Dei dolci carmi, insieme alziamo un voto, / Gridiamo insieme 'quella corona è mia'» (dattiloscritto dal manoscritto originale fornito dalla famiglia Macherione, Biblioteca comunale Cucinotta, Giarre, vv. 12-15).

⁴ Giannina Milli (Teramo, 24 maggio 1825-Firenze, 8 ottobre 1888) è stata una scrittrice e una poetessa estemporanea nota per l'impegno civile e patriottico. I suoi componimenti poetici sono raccolti in *Poesie varie*, Teramo. Giuseppe Marsili 1848; *Nuovi Canti*, Stamperia del Vaglio 1855; *Poesie*, Firenze, Le Monnier 1862.

⁵ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, dattiloscritto dall'originale, Giarre, Biblioteca comunale Domenico Cucinotta, p. 5.

⁶ Il medico e letterato Vincenzo Navarro (Ribera, 22 giugno 1800-Sambuca di Sicilia, 5 agosto 1867) scrisse due volumetti di poesie – *Poesie* (1823) e *Sulla Venere Siracusana, Ode* (1826) – caratterizzati da uno spiccato impegno patriottico. Tra il 1844 e il 1859 pubblicò *Poesie e Prose del dott. Vincenzo Navarro da Ribera*, e nel 1856 *Intorno a Ribera, Parole*.

⁷ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 17.

⁸ Giuseppe de Spuches (Palermo, 9 luglio 1819-13 novembre 1884) scrisse liriche di contenuto classico e di tema patriottico. Compose i poemi *Adele di Borgogna e Gualtiero*. Tra gli scritti che mandò a Macherione c'era proprio l'*Adele*, sulla quale Macherione scrisse: «L'*Adele*, suo poema in terza rima, ha pregi eminenti davvero, ma io gliene scrissi mirabilia»: G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 16.

La vita non fu benevola con questo spirito inquieto che in pochi anni bruciò le tappe, facendo parlare di sé più di tanti altri letterati del tempo.⁹ Egli visse con viscerale sensibilità e la trasfuse nella sua arte, alla quale affidava ogni pensiero e moto dell'animo. È stato definito uno spirito romantico. È vero, ma lo fu senza volerlo, perché la sua breve ma intensa esistenza fu pervasa dal dolore e dalla premonizione di una fine imminente.¹⁰ Morì come visse, nel dolore, che era stato l'infausta fonte delle sue ispirazioni e che affinò i suoi sentimenti. Dalla formazione scolastica, nella scuola dell'oratorio dei padri filippini nella sua città natale, agli studi privati e poi all'università, non smise mai di lottare in cerca di un appagamento artistico per il suo animo poetico, fervente e passionale.

La sua indole, naturalmente disposta alla malinconia, era rivoluzionaria e sognante al tempo stesso. La rivoluzione aveva una duplice valenza: rappresentava per lui la ribellione al suo paese natale, Giarre, che considerava troppo angusto per le sue ambizioni,¹¹ e al tempo stesso la matura affermazione del suo desiderio di libertà, che lo spinse, appena resosi autonomo dalla famiglia, a infiammarsi per le idee patriottiche. Il sogno aveva anch'esso due aspetti: era il fulcro del suo animo poetico che lo ispirò fin dalla più tenera età e che gli fece agognare la gloria, ed era anche il carattere distintivo del suo disegno politico, che si nutriva delle idee di Garibaldi e di Cavour, e che alla parola affidava il compito di formare le coscienze di una nuova Na-

⁹ Macherione nacque nello stesso anno di Giovanni Verga, Capuana era di un anno più grande, Mario Rapisardi di tre anni più giovane. Prima che questi scrittori cominciassero a produrre Macherione era già poeta e giornalista.

¹⁰ Capuana ricorda: «Il Macherione era invasato dal presentimento di una fine immatura. La sua tristezza, che io ho il rimorso di aver scambiato talvolta per posa di poeta novellino, era vera e profonda. Nelle nostre passeggiate lungo la spiaggia del mare o per le viuzze dei sobborghi di Catania, nei più caldi momenti di entusiasmo, egli s'interrompeva per dirmi sconsolatamente: *'A quoi bon?* Io morirò presto senza aver fatto niente di bello! Allora egli cercava di vincere quell'ossessione, e la sua allegria diventava troppo chiassosa; vi si scorgeva lo sforzo»: introduzione di L. Capuana, in G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione, Versi inediti*, Catania, Giannotta 1902, pp. 14-15.

¹¹ Macherione ricorda Giarre come «ridentissimo comune», ma vi ritornava solo per le feste comandate: «Era la Pasqua del 1857 e mio padre mi scriveva che era suo desiderio e di mia madre ch'io mi portassi per que' giorni in Giarre a passare le feste in famiglia»: G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 22.

zione, l'Italia Unita, e di una Sicilia finalmente libera dalla dominazione borbonica e riscattata come componente attiva nel processo di avanzamento sociale. Rivoluzione e sogno si scontravano e si compendiano, generando conflitti e tensioni tali da rendere il suo carattere ora entusiasta e prolifico di idee, ora affetto da profonda afflizione.

Perfino nella morte si conformò a questa duplice ispirazione: rivoluzione e sogno. La morte lo colse a Torino, il 22 maggio 1861, a pochi mesi dalla nascita dello Stato italiano. Era partito per l'allora nuova capitale del Regno d'Italia a metà di febbraio,¹² proprio per essere presente alla costituzione del Parlamento e lì si spense continuando a scrivere fino agli ultimi giorni. Gli furono vicini lo scrittore messinese Giuseppe La Farina, il poeta Giovanni Prati e altri amici patrioti. Cavour stesso volle essere sempre informato della precaria salute del poeta, che non morì sul campo di battaglia come altri patrioti, ma allo stesso modo fu 'martire' dell'idea unitaria. Per questa circostanza fu chiamato "poeta della patria", un appellativo datogli dal critico Goffredo Bellonci, che nel 1932 curò la prefazione alla pubblicazione di una parte delle poesie di Macherione che erano rimaste inedite dalla morte del poeta, volume voluto dai discendenti avvocati Vincenzo e Raffaele Macherione. Si trattava di un'antologia che accoglieva poesie edite e inedite, e testi in prosa;¹³ lo scopo era quello di illustrare la figura dell'artista e provare la tesi che Mache-

¹² Macherione in una lettera a Lionardo Vigo dell'8 febbraio 1861 aveva preannunziato la partenza per Torino per assistere all'apertura solenne del Parlamento fissata per il 18 febbraio. Insieme con don Alessandro Grassi e altri giarresi, tra cui l'avvocato Giovanni Gentile, con il messinese Giuseppe Lella, con il poeta Michele Bertolami si imbarcò su un vapore diretto a Genova e poi proseguì per Torino. Il poeta assistette alle sedute della Camera e in particolare a quella del 14 marzo nella quale si svolse la discussione e la votazione del disegno di legge con cui Vittorio Emanuele II assunse il titolo di Re d'Italia. Al riguardo scrisse un articolo, inviato al «Sud» di Palermo e pubblicato nel n° 59 del 23 marzo con il titolo *I Re d'Italia*. Fu la penultima prova di giornalismo, perché a metà marzo le sue condizioni di salute si aggravarono. A fine marzo infatti scrisse il suo ultimo articolo pubblicato sul quotidiano torinese «Monarchia Nazionale»: cfr. S. CATALANO, *Macherione giornalista politico*, in AA.VV., *Giuseppe Macherione*. Atti del Convegno Nazionale (Giarre - 31 marzo 1990), a cura della Società giarrese di storia patria e cultura e dell'Assessorato comunale alla Pubblica Istruzione, Giarre, Bracchi 1992, p. 59.

¹³ G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione, Poeta della patria: 1840-1861, poesie e prose scelte*, con prefazione di G. Bellonci, Firenze, Le Monnier 1932.

rione era stato anticipatore degli ideali patriottici come venivano concepiti nel Ventennio. Bellonci quindi scrisse secondo le mode del periodo culturale in cui viveva.

La qualifica di "poeta della patria", diversamente da come l'espressione era intesa nel periodo risorgimentale (erano patrioti e poeti anche Goffredo Mameli, Alcardo Aleardi e Giovanni Prati, era patriota lo scrittore Ippolito Nievo), nel Ventennio fascista designava personaggi nobili e virtuosi, di alta caratura morale, che avevano concorso alla definizione della nazione italiana. In tempi in cui si parlava tanto della 'missione di Roma', le aspirazioni patriottiche del poeta e il suo lessico eroico e immaginoso erano visti come profezia dei futuri e gloriosi destini nazionali. Il suo nome venne così ascritto nelle pagine di una propaganda politica che voleva farne uno dei precursori dell'idea di 'patria'. Il poeta rappresentava il vate che cantò e immaginò Roma capitale – scrisse *Italia e Roma*, un opuscolo pubblicato nel 1860 – quando ancora i tempi non erano maturi per un tale disegno politico. Trascorso il Ventennio si verificò la reazione contraria. Macherione e la cultura che lo aveva portato alla ribalta, consacrando il suo nome come uno dei 'padri della patria', vennero banditi dalla letteratura e del giarrese non si fece più il nome, nonostante non si fossero compiuti studi critici sulla sua produzione poetica, né fossero stati pubblicati tutte le sue poesie e i suoi scritti.¹⁴ Ancora oggi non si ha neanche una esatta idea del numero dei componimenti che ci ha lasciato. Alquanto difficile è quindi delineare un profilo globale del personaggio che si misurò con diversi registri linguistici e che prima della 'conversione patriottica' si era già confrontato con i poeti siciliani coevi e con alcuni letterati italiani.

La sua poesia, sia quella adolescenziale, con le *Liriche*,¹⁵ pubblicate

¹⁴ Unica eccezione alcuni decenni fa il convegno nazionale di studi su Giuseppe Macherione, a cura della Società giarrese di storia patria e cultura e dell'Assessorato comunale alla Pubblica Istruzione, che ebbe luogo a Giarre il 31 marzo 1990, in occasione del centocinquantenario della nascita del poeta, al quale parteciparono in qualità di relatori studiosi e letterati di alto livello. A consuntivo del convegno furono pubblicati gli atti dei lavori, editi nel volume: AA.VV., *Giuseppe Macherione*, Atti del Convegno Nazionale (Giarre, 31 marzo 1990), cit.

¹⁵ G. MACHERIONE, *Liriche*, Catania, Giuntini 1856. Il volume contiene 17 sonetti, 15 meditazioni e canti, 3 canzoni, 10 ballate e romanze, per un totale di 45 testi poetici. Sonetti: *La mia culla*, *Bello e poesia*, *O Patria mia!*, *Èstasi*, *Alla*

a soli sedici anni, nel 1856, che quella del secondo periodo, il quinquennio che va dal 1856 al 1861, era sostenuta da un desiderio indefinito, smanioso, che si univa all'ira, che lui stesso definì la nota più distinta del suo carattere. Essa scaturiva dalla lotta di questi elementi. Era un «potente linguaggio dello spirito destinato a rivelare la verità».¹⁶

Macherione era il quarto figlio di un'agiata famiglia borghese; la casa natale si trova a Giarre in via Callipoli ad angolo con corso Italia. Il padre Gaetano era un appassionato cultore delle scienze speculative; la madre, Teresa Sciacca, era religiosissima. Avevano avuto sette figli, sei maschi e una femmina. Solo due sopravvissero, Paolo e Giuseppe. La sorella Rosaria morì di colera nel 1850 a quindici anni non ancora compiuti; il fratello Antonio morì a diciotto anni, nel 1855, annegato mentre faceva il bagno nel mare del golfo di Catania. Di lì a poco, forse per il dolore delle due gravi perdite, si spense anche la madre, che il poeta amava più di qualunque altra persona. Da lei aveva appreso il sentimento religioso, la fede, la purezza di cuore: «Avevo ricevuto quel senso di moralità che è l'unica dote di cui a vita posso andar io superbo. Io l'amavo così ardentemente, l'adoravo anzi talmente, da potersi stimare una debolezza in me un sentimento ch'io giudicavo magnanimo e generoso».¹⁷ Fu un colpo alquanto duro per il giovane che non era ancora uomo e non era più un adolescente. La reazione fu lenta, l'elaborazione del lutto molto più complessa di quella per la sorella e per il fratello. Qualcosa

dolce e pia memoria di mia fratello Antonio, Allo stesso, A Teresa affettuosissima madre mia, A Giuseppina Turrisi – Colonna, A Giannina Militi, A Giuseppe de Spuches, A Giovanni Prati, A Riccardo Michell, A Lionardo Vigo, Risposta dello stesso, A Vincenzo Navarro, Risposta dello stesso, Ad Alessandro Manzoni, meditazioni e canti: La Mia Musa, Alle Orfanelle, Il 28 Settembre, Il primo dell'anno, A Giannina Militi, Ore solitarie, L'Aura – Simbolo del sospiro, Per l'immacolato concepimento di Maria, In morte di Salvadore Pittella, A Renigia Barabini, Lamento di un vedovo, A Emanuele Navarro, A Corradino Svevo, Frammento, Soavemente arridemi – Una speranza ancor, canzoni: A Giacomo Leopardi, Per la condotta delle acque potabili in Acì Reale, Enrico IV a Parigi, ballate e romanze: Doniso e Cloretta, Tella, Armede e Giuletta, Rita, A Carmelita, Piangi, Partenza e lutto, Aspirazione, A Lida, Sulla pietra di F.

¹⁶ «Al mio dolore si accoppiava un desiderio indefinito, un tormento, una smania, e un'ira perenne. Dalla lotta di questi elementi erompeva irrefrenata la poesia, né la credei sin d'allora più una dolce finzione»: G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 11.

¹⁷ Ivi, p. 25

si era spezzato, egli toccava e sentiva il dolore nel profondo, come mai gli era accaduto: «Piansi poco, perché la virtù del pianto mancava a me. I grandi dolori non hanno parola, né lagrime».¹⁸ Il suo debole animo ne fu scosso e la sua concezione del mondo e della vita si tinse di una tonalità cupa e dolente:

Era un'ira, una rabbia, un veleno ch'io volea divergere dal mio seno, anche pure ero obbligato a tenervi serrato: io potei dire allora: nessuno ha patito quanto me! La razza degli uomini appare divorantesi a vicenda, egoista, carnivora, infame: infami m'apparvero i miei stessi amici: son tutti infami, io dicea, tutti! Bisogna che io trasporti in altra terra la povera mia tenda, bisogna ch'io li dimentichi. La mia coscienza mi sembrò tribunale infallibile, ed esaminando tra me medesimo i miei fatti e quelli degli altri, e intendo dire ancora degli amici più intimi, vidi che tutti chi più chi meno aveano fatto una puntura sul mio cuore, tutti aveano gioito del mio dolore! L'interesse vidi unico dio di questa esecrabile razza; e la mia piccola generosità giudicai allora che sapesse di romanzo, o che si potesse riferire a' tempi patriarcali. Insomma a dieci sette anni più né meno, io fui moralmente vecchio e decrepito.¹⁹

Macherione era di animo mite, aveva un fisico delicato e gentile, piccola statura, aspetto pallido, circonfuso da una mite aureola di tristezza, capigliatura assai ricca, occhi grandi e luminosi, dolcissimi. «Egli aveva tutte le qualità per dirsi poeta, tutte le prerogative che il genio concede, baciando in fronte gli eletti».²⁰ Luigi Capuana fu suo collega di studi – era di un anno più grande – alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Catania. In un libro dedicato al poeta, pubblicato nel 1902,²¹ così rende omaggio al ricordo dell'amico prematuramente scomparso:

¹⁸ Ivi, p. 32.

¹⁹ Ivi, pp. 32-33.

²⁰ G. VERDIRAME, *Giuseppe Macherione poeta e patriota*, Catania, Stabilimento Cromo-Tipografico Galati 1898, p. 13.

²¹ G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione, Versi inediti*, con una introduzione di Luigi Capuana, cit. Il volume contiene alcune poesie che non erano state ancora pubblicate, fornite dalla famiglia del poeta: la trilogia *I mari, I monti, I cieli* del 1858, *Un tripudio di applausi* (1857), *Ritorna Maggio* (1858), *Passa Maggio* (1858), *Ara Coeli* (1859) e poesie già edite nel volume *Le liriche. Aspirazione e A Giacomo Leopardi* (1856), alcuni giudizi postumi sul poeta e l'epigrafe posta nella casa in cui morì a Torino.

Da principio, quella sua figura bruna, pallida, con occhi un po' velati dalla palpebre, con capelli neri e lasciati cadere alla moda dei romantici del 1830, mi era riuscita un po' antipatica, pei capelli soprattutto. Quando però potei avvicinarlo, ci legammo con amicizia forte e sincera, che soltanto la morte poté spezzare.

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 aveva pubblicato un volume, fui preso da un specie di venerazione per lui che aveva già stampato! Florido di salute, gl'invidiavo quella tinta da persona malaticcia; con precoce istinto di osservazione, che indicava un certo equilibrio dell'organismo, mi arrabbiavo di non sentire anch'io quei brividi che scuotevano tutta la persona del giovane poeta, quando la sua sensibilità veniva eccitata da una impressione che mi lasciava freddo e indifferente.

In realtà egli era stato rudemente percorso. Aveva perduto la madre e una sorella in giovane età; uno dei suoi fratelli era morto annegato tra gli scogli della marina catanese, dove era andato a prendere un bagno; egli stesso portava dentro il gracile corpo i germi, che dovevano così rapidamente ucciderlo a Torino quattro anni dopo.²²

* * *

Macherione aveva una solida base formativa. Aveva approfondito i classici latini e greci, la filosofia, il diritto naturale; ne aveva ricavato un poetare fluido, senza eccessi, a volte leggermente manierato (si deve tenere conto della giovane età). Il suo stile è composto da un lessico appropriato, da un frasario che ricorda Dante, Petrarca e Tasso, da un maneggio del verso che, soprattutto intorno ai vent'anni, sperimenta efficaci soluzioni e usa metafore e figure retoriche, come sa fare un poeta già esperto dei ferri del mestiere.

I primi passi nel mondo della poesia lirica furono incerti: a nove anni provò ad accoppiare otto o dieci rime in metro quinario che dedicò a una fanciullina che gli sembrava la sua innamorata tredicenne; dedicò una poesia latina in esametri e pentametri al maestro. «Quando scrissi il primo verso, e il cielo e la terra, e i mari e i monti, e il passato e l'avvenire, e Dio e la natura, tutto era per me poesia!».²³

²² Ivi, pp. 7-8.

²³ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 1. Da notare la ricercata anafora della *e* che ricorda Leopardi.

Ne sono prova le poche pagine che introducono le *Liriche*, nelle quali si fa largo uso di frasi ricche di retorica, come voleva la moda del tempo. «L'aura di Dio mi ha commosso: Egli mi ha dato il dolore: oh! Santo il dolore... E voi giubilate a' piedi dell'Eterno, voi che infiorate il labbro del riso degli angoli, guardate dall'alto il giovinetto fratello!».²⁴ I suoi primi maestri furono i poeti latini, Virgilio e Cicerone, di cui fece anche delle traduzioni; dai quattordici anni si ispirò a Dante, di cui in special modo amava l'*Inferno*; e infine a Torquato Tasso. A tredici anni conobbe la poetessa Giannina Milli che lo incoraggiò a continuare. Prese l'abitudine ogni sera di sforzarsi a scrivere qualche verso. Iniziò così incerto i primi esperimenti lirici: dapprima compose una poesia dedicata alla Milli, poi un'ottava per lo spettacolo dell'eruzione dell'Etna e un'ode in morte di Sara, l'amatissima sorella. Di queste sopravvissero soltanto la poesia alla Milli, che fu destinataria di due prove poetiche, un sonetto e un'ode. Il suo primo vero amore poetico si consumò per Torquato Tasso, e in particolare per la *Gerusalemme liberata*, e questo interesse lo portò alla composizione, nel 1854, a quattordici anni, di un poema, *Ehino sprigionato*, formato da 456 ottave. Ma di lì a poco fu Giovanni Prati a sembrargli più vicino al suo animo malinconico:

Nel mio dolore io solo mi compiacevo, e mi appariva unico affetto dell'uomo, unico elemento della vita: il dolore. Questo avvenimento concorse a stringer la mia simpatia co' versi del Prati, poiché in essi io trovavo una tinta malinconica e soave che li informava tutti, un'armonia mesta e monotona che era l'approvazione della mia vita dall'allora.²⁵

Riccheggiano le composizioni del poeta di Dasindo²⁶ nei versi delle liriche *Alla dolce e pia memoria di mio fratello Antonio* e *Ore solitarie*, anch'essa in memoria del fratello scomparso. Ben presto le influenze di Prati furono rilevate: «Pericoloso modello» notava Ermolao Rubieri;²⁷ ma le doti per un percorso personale erano già manifeste,

²⁴ G. MACHERIONE, *Liriche*, cit., p. 8.

²⁵ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., pp. 10-11.

²⁶ Giovanni Prati nacque a Dasindo, presso Torino, nel 1814 e morì a Roma nel 1884.

²⁷ Ermolao Rubieri (Prato 1818-Firenze 1879) fu politico, scrittore e poeta. Scrisse *Storia della poesia popolare italiana* nel 1877.

nonostante l'uso di frasi ricche di retorica. Lo incoraggiava Lionardo Vigo, che correggeva, faceva osservazioni, ma alla fine lo elogiava.

La storia della pubblicazione delle *Liriche*, un libretto di 162 pagine, di cui è rimasta a tutt'oggi una sola edizione, quella del 1856, è alquanto controversa. Fu edito da una stamperia di Catania, la Giuntini, ma la prima idea era stata di una pubblicazione a Palermo, che non riuscì a concretizzarsi per la distanza della capitale dell'isola dal luogo di residenza del poeta:

Il tipografo seguendo il costume di tutti gli scrittorucci di municipio appose all'intestazione del libro *Liriche di G. Macherione*, 'da Giarre'. Io rimanevo in Giarre e giuntomi un esemplare, quel 'da Giarre' mi parve un fulmine: montai in collera e scrissi al tipografo: o avesse tolto quella coda al frontespizio o getterebbe via nella cloaca tutti gli esemplari dell'opera: secondò il mio desiderio, e quel 'da Giarre' venne tolto. Era una inezia, ma a me pareva una specie d'avvilimento l'indicare come sua patria una città qualunque: il poeta, io dicevo, è concittadino dell'Universo, e se più particolarmente vorrete sapere la mia patria, dessa è l'Italia, la terra di Dante e di Torquato Tasso.²⁸

Un altro 'avvertimento' doveva contrastare la pubblicazione: fu il parere contrario del suo maestro, il poeta Lionardo Vigo. La vicenda si svolse così: quando Macherione gli scrisse per proporgli l'idea di una raccolta di poesie, il poeta acese gli sconsigliò di mostrarsi così prematuramente al pubblico. Questa fu la risposta del Vigo, secondo la trascrizione fattane dal giovane allievo:

Io non posso ingannare né me, né altri, e molto meno te che amo quanto l'anima mia; perciò non approverò mai il pubblicare versi che tra poco brucerai tu medesimo. Saresti immeritevole di sentire il vero? Non credo. Tu voli, non cammini, né corri, perciò sublimati, e poi dall'altezza a cui Dio ti destina affacciatosi e illumina il paese di luce di profondo progresso: imprimi le orme sul marmo, non sulla sabbia.²⁹

Le lodi, però, non mancarono e il libretto di poesie raccolse consensi.³⁰ Altri poeti siciliani gli manifestarono la loro stima, e tra questi

²⁸ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., pp. 12-13.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ricorda Giuseppe Villaroel, nel volumetto *Ricordi giovanili di Giuseppe*

Mariannina Coffa Caruso da Noto, per la quale scrisse tre brevi poesie liriche, con la dedica: 'Alla giovinetta poetessa'. Nelle lettere erano presenti frasi d'ammirazione, che in realtà forse volevano dire amore profondo. Lei gli rispondeva chiamandolo 'gentil giovanetto' e scriveva per lui le sue poesie. Ecco uno stralcio di una lettera di lei del 12 dicembre 1856:

Dolce, soave è l'esultanza che reca al cuore di colui che canta, un carme, un poetico slancio, una scintilla di divino genio, di chi nella medesima arte s'ispira. Tal fu per me il vostro carme. Esso è puro come il pensiero degli Angeli e pieno di alto sentimento, di nobile scopo, d'incoronamento al bello, al grande. Ma gli elogi, dei quali avete voluto onorarmi, sono superiori, oltre ogni credere, al mio scarsissimo merito. Al merito vostro, però, chiaro e sereno come il bell'astro che illumina la terra, ben si converrebbe tanto encomio!³¹

Il poeta era però troppo realista per credere di essere diventato degno di fama e non si insuperbì dei successi, anzi fece feroce autocritica, scrisse di essersi pentito di quella stampa; e infatti non ci fu un seguito, anche se la poesia restava la sua intima passione, a cui confidare i moti segreti del suo fragile spirito.³² Questo il suo pensiero su quegli anni:

Macherione pubblicato nel 1940 per i cento anni dalla nascita del poeta: «Il suo primo volume di *liriche* era stato lodato dall'Emiliani Giudici e da Giovanni Prati, i due luminari dell'epoca, nella storiografica letteraria e nella poesia. Ma il Macherione si accorse subito della superficialità canora e romantica del Prati, che aveva creduto un maestro, e cercò di staccarsene. All'Emiliani Giudici rimase, invece, spiritualmente più legato»: G. VILLAROEL, *Ricordi giovanili di Giuseppe Macherione*, Roma, Tip. Consorzio Nazionale 1940, pp. 8-9.

³¹ Lettera di Mariannina Coffa Caruso del 12 dicembre 1856 a Macherione, che introduce il carme *All'esimio Giovanetto*, dedicato al poeta. Copia dattiloscritta dal manoscritto originale fornita dalla famiglia Macherione, Biblioteca comunale Cucinotta, Giarre. Sui rapporti tra Macherione e Mariannina Coffa si può leggere C. SGROI, *Mariannina Coffa-Caruso e Giuseppe Macherione (con documenti inediti)*, Siracusa, Tipografia littoriale 1934.

³² Sono stati ritrovati diversi componimenti poetici di questo periodo, che gli eredi, avvocati Vincenzo e Raffaele Macherione, copiarono in fogli dattiloscritti. Molti sono dedicati a donne conosciute e amate. Altri sono riflessioni sulla natura, l'esistenza, gli affetti. Sono poesie in gran parte inedite che hanno il valore di rivelare alcuni caratteri del temperamento del poeta, tendente al

I miei versi erano monotoni, disperati, funerei, perché riproducevano lo strazio dell'anima mia, in quei tempi luttuosi per me! ... Io mi compiacevo in essi perché pareami che i miei dolori, se erano ignoti al mondo, dovessero essere almeno rivelati a me medesimo nell'armonia del canto. A me furono forse anche utili: ma che sarebbe giovato che il mondo li sapesse?... Pure, fui per farmi vincere dalla tentazione di una nuova stampa;... ma, ad un tratto, faccio migliore riflessione e i miei versi non vennero stampati. Manco male!... Avrei fatto un secondo passo in fallo, imperdonabile, riprovevolissimo per tutti i riguardi. Adesso so qual sia la poesia che potrebbe alcun giovamento recare al pubblico, e giuro a Dio che nessuna tentazione varrà a vincermi. Io non pubblicherò più, mai più, poesie di siffatto genere sepolcrale. Mi crederei avvilito tra una ciurma di imbecilli mestieranti, che, immersi nella fatuità dei sensi, nell'ebbrezza della crapula con la bocca ancora puzzolente del pasto da taverna scimmiettano i solenni dolori di Giacomo Leopardi, e seguono le pedate di Giorgio Byron, come Tersite seguiva quelle di Achille. Questa è una seconda peste della letteratura, più fatale dell'arcadia, della marinaresca, della petrarchesca: ogni imitazione della scrittura altrui è falsa; un solo libro si deve imitare: la Natura. I miei dolori son veri, verissimi e va bene. Che importa al mondo de' miei dolori? Il mondo ne ha pur troppo infiniti, e forse più gravi! Queste idee mi si offrivano in tutta la luce della loro verità sin dal maggio 1858 conobbi bene che una nuova via era da tentarsi. Mi balenò alla mente il gran sogno dell'Epopea, e mi tormentò lungamente lo spirito.³⁵

Egli comprese che era meglio liberarsi della cosiddetta 'scuola siciliana' e ispirarsi, invece, alla gloriosa tradizione italiana, quindi si

ricordo, all'amore, alle domande esistenziali. Questo l'elenco delle liriche mai pubblicate finora: *Dal dolore io nato sono* (1856), *La speranza* (agosto 1856), *Al mio genio* (1856?), *A C.T. (2)* e *A C.T. (3)* entrambe del gennaio 1859 – esiste una prima lirica con lo stesso nome pubblicata nell'antologia con prefazione di G. Bellonci (v. nota 13) –, *Vola via!* (30 gennaio 1859), *Desiderio di una fanciulla* (30 gennaio 1859), *A Giulietta G.I.* (1859), *Si chinare sulla polve...* (1859), *China la fronte* (1860), *Un giglio* (marzo 1860), *A D.S.* (marzo 1860). A questo elenco vanno aggiunte le composizioni poetiche di ispirazione patriottica: *Roma e Italia* (1858), *Che spero tiranno?* (agosto 1856), *A Giuseppe Garibaldi* (27 maggio 1860), *Garibaldini noi siamo* (1859), *Ceco interviene!* (1860). Dell'attività di traduttore ci restano tre poesie: *Il primo sogno d'amore* (dall'originale *Love's Young Dream* di Thomas Moore) del 5 aprile 1859, *Ode navale* (dall'originale *A Naval Ode* di Thomas Campbell) del 7 aprile 1859, *Il cristiano morente alla sua anima* (dall'originale di Alexander Pope *The Dying Christian to his soul*) del 17 luglio 1859.

³⁵ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., pp. 36-37.

diede allo studio della filosofia e della storia. «Prevedo che la filosofia occuperà la mia attenzione, né parmi difficile che un giorno mi rechi più diletto della poesia medesima».³⁴ Il romanticismo diventò la nuova dimensione, che arricchì di sentimenti patriottici. A Giuseppina Turrisi-Colonna,³⁵ considerata l'iniziatrice della poesia romantica in Sicilia, dedicò una lirica. Basti leggere un suo pensiero sulla poesia degli anni giovanili:

Ho toccato il diciannovesimo anno e che ho fatto! Nulla. Molto ho detto e nulla ho fatto. Non ho più acuti dolori, che sublimano al tempo stesso e che spezzano l'anima, non più rimembranze, perché un veleno maledetto si mesce a tutto quanto io ricordo. So io quel che scrivo! Oh! Vorrei coprire d'un velo miei giorni perduti. Vorrei che mai labbro mortale avesse pronunciato il mio nome: perché sin dall'età tenerissima vollen io precipitarmi nel baratro della gloria? Sognai troppo giovane ancora di conquistare un nome. Vanità! Vanità! Che ho io conquistato? Il solo sentimento di quanto ho fatto. Ho pubblicato quel che vorrei adesso che mai si fosse pubblicato. Adesso tenterò una vita nuova, e il volere sarà una seconda mia natura.³⁶

Era quasi una rinascita, per la quale gli divenne congeniale l'epopea. Scrisse allora un poemetto composto da tre lunghe canzoni, *I mari, I monti, I cieli*, nelle quali cantava il primato dell'Italia. Gli furono d'esempio le *Città marinare* di Alcardo Aleardi.³⁷ La trilogia rivela le sue ambizioni e le sue doti, perché il poeta vi si misurò con generi e temi allora alla moda: il romanticismo francese epico-lirico, imbevuto di meditazioni poetiche che rievocavano il passato e guardavano al futuro. Erano questi anni febbrili di idee e di progetti. Si discuteva di arte, letteratura, filosofia. Così li ricorda Capuana:

³⁴ G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione...*, con prefazione di G. Bellonci, cit., p. XVIII.

³⁵ Giuseppina Turrisi Colonna (Palermo, 1822-1848), come accadde anche a Macherione, abbandonò progressivamente i temi filosofici e religiosi per dedicarsi a quelli civili e patriottici.

³⁶ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., pp. 41-42.

³⁷ «Queste canzoni rappresentano la massima concentrazione concettuale di Macherione, che per questo aspira a innalzarsi fino alle altezze del sublime»: R. CONTARINO, *Giuseppe Macherione*, in A.A.VV., *Giuseppe Macherione*, Atti del convegno nazionale, cit., p. 38.

Le quistioni d'arte, che ci appassionano e ci dividono oggi, in quel tempo, che già sembra lontano più di un secolo, non si sospettavano neppure. La nostra cultura letteraria era molto scarsa e in gran parte sbagliata. Chi di noi ha poi voluto, bene o male, continuare a coltivare, come suol dirsi, le lettere, ha dovuto rifarla (qualcuno più volte) da capo. In poesia, eravamo romantici; in filosofia, giobertiani e ci sembrava arditezza; in politica, monarchici e moderati e – cosa notevole – siamo rimasti tutti tali fino al presente [...] Non sognavamo altro che Arte. Arte civile, arte battagliera, arte redentrica alla Berchet, alla Niccolini, alla Guerrazzi, alla Prati, il Prati dei *Canti politici*. I versi di Macherione, che oggi passerebbero affatto inosservati, in quel tempo erano notevoli per l'intimo calore con cui venivano rivelate quelle doti d'ingegno, che soltanto la natura può elargire. [...] Bisognerebbe aver vissuto la stessa vita, bisognerebbe aver provato in qualche modo le commozioni di allora, per non giudicare freddi e sbiaditi i canti sgorgati, come lava di vulcano, dal cuore del giovane poeta. In che modo la nuova generazione potrà ricostruirsi quell'ambiente, per giudicare con equità le prime prove di Macherione?³⁸

Oltre alle liriche che continuò a comporre, anche se in maniera non sistematica, Macherione disegnò la trama di un poema sulla *Lega lombarda*. L'idea era di raccontare la resistenza dei Comuni lombardi all'avanzata di Federico Barbarossa come epopea del nascente stato italiano, ma il progetto non fu neanche iniziato per alcune difficoltà pratiche: infatti per reperire fonti storiche certe avrebbe dovuto trasferirsi per qualche tempo nelle città lombarde e visitare i luoghi dove avvennero i memorabili fatti che voleva cantare, compendiando ere e secoli in pochi atti, da Romolo a Carlo Alberto. Si ripromise di farlo in seguito, quando fosse stato del tutto indipendente. Questo nuovo interesse manifestava il cambiamento che ormai metteva radici nel suo spirito inquieto:

Non ho ancora colorito la tela della mia epopea, né pur n'ho chiarito il disegno; poiché se vuol Dio che a tal opera ponga mano, dovrò pria di tutto conoscere i luoghi ove i fatti della Lega avvennero, perché le mie pitture non riescano fredde; altre cause mi distolgono ancora dal cominciare il lavoro; fatti migliori studi sui classici, frugate dappertutto le biblioteche per rinvenire i maggiori elementi possibili di quell'istoria, osservato a qual esito si condurranno le presenti quistioni d'Italia, in-

³⁸ G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione, Versi inediti*, cit., pp. 11-12.

spiratomi su' luoghi potrò scrivere il primo verso che richiede dieci anni di studio.³⁹

Tracciò però le linee di *Cristo*, un dramma che avrebbe dovuto far riflettere le coscienze sui mali del secolo, e della tragedia *Tarquinio*, tema che scartò perché considerava inopportuno il panegirico della Repubblica, e anzi criticava Mazzini, convinto che arrecasse sciagure all'Italia. Di questo periodo ci restano invece tre atti del dramma in endecasillabi sciolti *Carlotta Riccardi*, la cui trama è ispirata a una vicenda di cronaca catanese contemporanea. Anche in questo caso non mancarono i ripensamenti: «Io non mi credo destinato alla carriera drammatica; pure il terzo atto mi pare cosa perdonabile. Ad ogni modo, un giorno forse, lo consacrerò a Vulcano...».⁴⁰ In realtà il terzo atto del dramma fu proposto da Macherione a Tommaso Salvini, attore tragico di grido al tempo, perché mettesse in scena l'opera. Ma l'attore declinò la proposta con ragioni che a Macherione sembrarono assurde.

A lui par degna di lode la verseggiatura del mio dramma; mi scrive che vi trova pensieri sublimi e degni del più grande poeta, ma che l'argomento gli sembra feroce ed immorale. Non crede che alle caste orecchie dell'odierna società si debba far udire la turpe storia d'un adulterio. Perché? Gli ho risposto in buoni e civili termini che i suoi scrupoli mi san di ridicolo. Da Mosè a noi quale grande non ha sparso una parola per fulminar l'adulterio?⁴¹

E infatti il giudizio di Capuana sul dramma era di senso opposto: «In questo lavoro è notevole soltanto la scelta del soggetto. Vi è la prima manifestazione del suo istinto di procedere verso la realtà contemporanea».⁴² Stesso spirito pervase il poeta quando pensò il progetto di un romanzo da intitolarsi *I supplizi siciliani*. L'idea nacque – testimone sempre lo scrittore di Mineo – in una delle sue passeggiate solitarie lungo la spiaggia deserta di Catania, litorale in cui erano stati sepolti nel 1837 i condannati a morte del governo borbonico.

³⁹ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 39.

⁴⁰ Ivi, p. 40.

⁴¹ Ivi, p. 46.

⁴² G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione. Versi inediti*, cit., p. 28.

Nel 1859 compose il poemetto *Corrado*, del quale sono giunte a noi soltanto 31 strofe. Dei cinque anni che vanno dal 1856 al 1861, però, ci rimangono anche liriche, sonetti, odi, canzoni, composti negli ultimi anni di vita, non solo in occasioni storiche precise e per scopi patriottici, ma anche per proprio diletto. Un numero consistente di versi fu pubblicato da Goffredo Bellonci nel 1932. Nella sua antologia, tra le rime di maggiore interesse, le strofe di *Alle cime dell'Etna*, *All'Italia dopo la vittoria di Magenta*, *Ritorna maggio*, *Vorrei l'ala dello zeffiro amico*, *Ad un amico, in morte della madre*, *Nell'ora del crepuscolo*. Ancora inedita è invece una collana di dieci sonetti (con la data del 4 aprile 1859), che il poeta intitolò *Ricordi e fantasie* e che dedicò al suo amico di studi Francesco Tenerelli: «Sono venuto in pensiero per farti dono. Tu lo sai altra ricchezza non ho che il canto, di cui vivo, come ogni cosa animata della luce dell'aria».⁴³

Fra le cose migliori Capuana elencava la trilogia *I mari, I monti, I cieli*, che nel 1859 il poeta spedì all'amico Rubieri perché fosse pubblicata ma che fu rifiutata. Macherione vide in questo diniego un preciso segnale e rinunciò all'impresa, scartando per sempre l'idea della pubblicazione di un secondo volume di rime, che era nelle sue intenzioni.⁴⁴ In un ricordo del 30 ottobre 1859 scriveva: «Vorrei coprire d'un velo i miei giorni perduti! Vorrei che mai labbro umano avesse pronunciato il mio nome, per quel che ho scritto e pubblicato e che sarebbe stato meglio non avessi mai scritto e pubblicato!».⁴⁵ Come spiegare queste parole? Si potrebbe dire, alla luce del gusto di oggi, che le sue liriche sono brutte? Qualcuno lo ha ipotizzato, poiché 'brutto' può anche essere sinonimo – ed è questo il caso – di incoerenza e incompiutezza formale. La tesi è stata sostenuta da Giuseppe Petronio:

'Brutto' non significa qui estraneo al mio gusto o al nostro gusto, e non significa nemmeno grossolano e inesperto; 'brutto' per me, in

⁴³ Dedicata del manoscritto Giuseppe Macherione, *Ricordi e fantasie*, copia dattiloscritta, Giarre, Biblioteca comunale.

⁴⁴ Scrive Capuana: «Aveva già pronto un altro volume di liriche monotone, funerarie, che rilevavano lo stato dell'anima sua negli ultimi luttuosissimi anni. Ma non vuol essere confuso con la turba di imitatori del Byron e del Leopardi»: G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione, I versi inediti*, cit., p. 20.

⁴⁵ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., pp. 41-42.

questo caso, sta a dire mancanza di coerenza formale, incapacità di fondere in un tono unitario elementi diversi: difetti oggettivi. Ma, da questo punto di vista 'brutta', tranne non molte eccezioni (Leopardi, naturalmente; pagine di tanti), è tanta letteratura italiana in verso (e non solo in verso) nella prima età dell'Ottocento, anche dove è ricca di fermenti e di stimoli; il contrario, dunque, di tanta letteratura del Settecento, quando tanti versi non dicono niente, sono vuotamente accademici, ma hanno una loro coerenza formale, svelando il possesso di un linguaggio codificato sì e inerte, ma levigato, polito all'uso. [...] La volontà di nuovo e di realistico si scontrava con una tradizione secolare, assorbita anche da chi ora se ne voleva liberare, e trovare un nuovo linguaggio non fu facile.[...] E si pensi a quanto di approssimativo, di generico, e nello stesso tempo di oratorio e retorico è nei versi di tutti i 'poeti della Patria', fiumi lutulenti che trascinano insieme tritume realistico e scorie auliche.⁴⁶

A tal riguardo Nicolò Mineo chiarisce e formula nuovi spunti di interesse sugli studi riguardanti il giarrese:

I suoi versi sono "brutti", è la conclusione di Petronio, in quanto frutto di scuola e di moda letteraria. Ma – chiarisce lo stesso critico – non sono *insignificanti*, come lo è tutta la 'poesia' a dimensione solo privata, o anacronisticamente ingenui: si collocano all'interno di un modo tutto ottocentesco e risorgimentale di intendere il lavoro poetico. Vogliono essere infatti – possiamo capire – una registrazione diretta vuoi di stati d'animo soggettivi, vuoi di attese collettive. Come tanti giovani in quegli anni, Macherione – comprendiamo ancora – crede alla realtà dei sentimenti, perché crede nella realtà del soggetto come valore, e crederà poi alla autenticazione storica del mandato civile del poeta. Dire le cose era nominare il mondo ed affermare una relazione autentica. L'inquadramento entro la produzione poetica, italiana ed europea, del suo tempo operato da Petronio legittima così il poeta giarrese, escludendo ogni sospetto di provincialità e marginalità culturale.⁴⁷

In questo quadro di riferimento Macherione assume una sua precisa funzione: «Diventa un tassello della civiltà letteraria italiana in quella effervescente stagione di passioni e di speranze, e studiarlo

⁴⁶ G. PETRONIO, *Giuseppe Macherione: 'poeta della patria'*, in AA.VV., *Giuseppe Macherione*, Atti del convegno nazionale, cit., pp. 27-28.

⁴⁷ N. MINEO, *Introduzione*, in AA.VV., *Giuseppe Macherione*, Atti del convegno nazionale, cit., p. 12.

può apparire non un rito municipale o accademico, ma un contributo utile ad una ricostruzione di storia letteraria e civile». ⁴⁸

«Quando io ancora neppure ideavo che un giorno avrei scritto centinaia di versi, sentivo uno strano diletto nel leggerne, e tenevo spesso tra le mani l'Antologia del Branca, leggendo e rileggendo». ⁴⁹ Con queste parole Macherione ricorda i primi passi nel mondo della poesia lirica, da quando ancor bambino provò ad accoppiare otto o dieci rime in metro quinario che dedicò a una fanciullina che gli sembrava la sua innamorata, a quando, tredicenne, dedicò una poesia latina in esametri e pentametri al maestro. La sua precocità gli fu molto d'aiuto nella sua breve vita. Se infatti avesse seguito il consiglio, certo non infondato, di Vigo, che lo amava come un figlio, e non avesse pubblicato a quindici anni il suo volumetto di *Liriche*, probabilmente del giovane poeta non sarebbe rimasto nulla, se non manoscritti e lettere. Troppo poco per una fama duratura. Appare chiaro, e molti studiosi lo hanno rilevato, come Macherione fosse costantemente alla ricerca di uno stile più maturo di quello espresso nelle liriche molto giovanili. Per meglio dire, «il Macherione dell'età trilustre era poeta, ma a lui mancavano i sorrisi e le piene grazie dell'arte, non mancava in lui l'anima del poeta». ⁵⁰ Il suo dettato poetico, nei cinque anni che lo separarono dalla morte, infatti, si impreziosì, i temi si venarono di una tonalità di dolore, tanto simile a quella del suo amato Leopardi che lui definì «gran signore del desolato canto». ⁵¹

⁴⁸ G. PEIRONIO, *Giuseppe Macherione: 'poeta della patria'*, in AA. VV., *Giuseppe Macherione*, Atti del convegno nazionale, cit., p. 30.

⁴⁹ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 3.

⁵⁰ F. GUARDIONE, *Giuseppe Macherione*, commemorazione avvenuta a Giarre il 21 maggio 1921 nel 60° anniversario della morte, Città di Castello, Leonardo da Vinci 1922, p. 15. Il critico, dopo 39 anni, ricorda il suo saggio del 1883 e l'*Antologia poetica siciliana del secolo XIX*, nella quale furono pubblicate due poesie inedite del poeta giarrese.

⁵¹ G. MACHERIONE, *A Giacomo Leopardi*, autogr., Giarre, Biblioteca comunale, canzone pubblicata in G. MACHERIONE, *Liriche*, Catania, Giuntini 1856, pp. 109-110: «Nelle lunghe vigilie, ormai che il fato / Fa più d'Italia bella / Dolora ed ingiusta la sventura, / E il pensier le ferite, ond'ha piagato / Il bel

Fu poeta nel senso lirico, perché «cantò gli affetti, di dolci vagheggiamenti e di angosce, di notti cupe del nero della morte e di albe gioiose, dei sensi e della natura». ⁵²

Il suo fraseggio, sostenuto da una gentilezza lirica e da un lessico aulico, se da un lato manifesta *topoi* classici della poesia, dall'altro rivela una tonalità mesta e grave, che esprime una dimensione esistenziale di dolore, come nelle occasioni in cui si lamenta e inveisce contro la natura e la cattiva sorte: «Al furor di strani mari / Vedovato peregrino / Mi sospinge da miei lari / Il furor del mio destino»; ⁵³ «Ahi! Mi penetra l'intime midolle / Un freddo gelo, e nelle vene il sangue / Sento agghiardarmi, allor che orrendamente, / Antonio mio, la tua misera fine / Si presenta al mio spirito e fremo e piango, / E sulle luci mie, pietosamente, / Al mesto occaso reclinando, il sole / Pamarissime lacrime colora». ⁵⁴

Le letture leopardiane influirono considerevolmente sulla sua visione esistenziale fin dai quattordici anni, quando fu più esposto alla durezza della vita. Gli echi caratteristici del poeta di Recanati sono

sen, lacrimando, rinnovella / Da' commossi sepolcri gli avi nostri, / Che Dio ci ha dati, e sorte rea ci fora, / Tu pietoso ti mostri / Alla mia musa, e le t'assidi accanto, / O gran signor del desolato canto. // Soavi a me sin da' primissimi anni / Furo i tuoi carmi, o Grande / Ahi! Ben ne appressi come fu la tua vita / Un fantasma di triboli e d'inganni, / E bagnate di fiel le tue ghirlande; / E a Dio chiesi ragion, perché mai l'alma / Del giusto al pianto fosse ognor nutrita, / E all'empio, al vil la palma / Si largisse e la laude: onde qui eterne / Le infamie, e l'onte; e qui virtù si scherno», vv. 1-20.

⁵² A. BARBAGALLO, *La lezione leopardiana in alcune liriche di Giuseppe Macherione*, in AA. VV., *Giuseppe Macherione*, Atti del convegno nazionale, cit., p. 133.

⁵³ G. MACHERIONE, *Dal dolore io nato sono*, vv. 13-16, autogr., Giarre, Biblioteca comunale. Questa la lirica inedita, composta da quattro sestine in sesta rima: «Dal dolore io nato sono / Son cresciuto nel dolore / Ma una pia di affetto un suono / Mi susurra e piove in core / Dch t'addormi sul mio cor / o bell'angiol d'amor. // Vieni o cara, un bacio ancora / Un sol guardo, e dimmi addio / Pria che imbianchi il ciel l'aurora / Tu riposa al petto mio / Oh! Vedermi sul mio cor / Sognerei del nostro amor. // Al furor di strani mari / Vedovato peregrino / Mi sospinge da miei lari / Il furor del mio destino; / Ma non fia che sul mio cor / Piova il gelo, e fugga amor. // Quando scendi alla laguna / Piange l'aura, piange il rio / Qual ti dà la mesta luna / Malinconico disio? / Sogni forse del mio cor credo / La tempesta e l'amor?» (1856).

⁵⁴ G. MACHERIONE, *Ore solitarie, in memoria del fratello*, vv. 57-64, in G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione...*, con prefazione di G. Bellonci, cit., p. 24.

presenti in numerose composizioni.⁵⁵ Eccone alcuni esempi, a partire dall'incipit del sonetto *Primavera* del 22 marzo 1859: «O primavera, gioventù degli anni, / Apporta, apporta e benvenuta il riso. / Ove un alito spiri, e un nuovo eliso / Questa valle di triboli e d'affanni. // Brillan modesti i giovanili inganni / Alla romita forosetta in viso: / Sciolta è la neve; in sulla soglia assiso, / Il curvo agricoltor riscalda i panni» (vv. 1-8). Le prime parole con le quali iniziano le due quartine, *Primavera* e *Brillan*, sono presenti nell'incipit del *Passero solitario*: «Primavera dintorno / Brilla nell'aria, e per li campi esulta / Si ch'a mirarla intenerisce il core» (vv. 5-7).⁵⁶ Troviamo, inoltre, alcuni termini di chiara frequentazione leopardiana, come *gioventù*, *giovanili*, *affanni*, *inganni*, *romita*, *soglia*. Il secondo esempio rivela una correlazione con *Le Ricordanze*: «Se torna maggio, e ramoscelli e suoni / Van gli amanti recando alle fanciulle, / Dico: Nerina mia, per te non torna / Primavera giammai, non torna amore» (vv. 162-165).⁵⁷ *Se torna maggio* risuona nell'incipit della lirica *Ritorna maggio* di Macherione: «Ritorna maggio, e pare / Che sia tutto un altare / L'universo dinanzi al Creatore» (vv. 1-3).⁵⁸ Uno dei luoghi poetici più famosi della poesia italiana è quello dell'*Infinito*. La veduta comprende una siepe, in quanto tangibile, e un orizzonte che rappresenta la componente intangibile; i due elementi producono un contrasto simile a quello tra finito e infinito: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / E questa siepe, che da tanta parte / Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude» (vv. 1-3).⁵⁹ In *Vola via!* Macherione usa la stessa metafora della *siepe*

per significare la casa natale: «Nella siepe natia, / Se la trovi tra' mirti in sul viale, / Cantale in suon di vale!» (vv. 13-15).⁶⁰ I temi che si incontrano nei *Canti* ritornavano in Macherione come una seconda anima, un *habitus* del quale egli si veste come farebbe il discepolo con la toga del maestro, facendo suoi, perché suoi erano nel suo sentire, i temi della vita e della morte:

Io compresi la desolazione di quel travagliato intelletto e tutto mi trasfusi in lui. Prati mi sembrava allora un pigmeo e il Leopardi giganteschiava nella mia mente come degno di stare soltanto allato di Dante e di Alfieri. Le notti d'inverno, accesa la lampada vicino al capezzale, leggevo il *Consalvo* o le *Rimembranze*, o pochi versi sull'*Infinito*, e la natura era un vasto sepolcro d'intorno a me e mi immergevo col pensiero desolato negli abissi del nulla.⁶¹

Così: «Aspirando all'abisso del nulla / Poserò sulla tomba lo sguardo?»⁶² e «Beati i morti!... tepidi / Sulla pietra del giusto i rai dà il sole: / La valle delle lacrime / A lui che sente ah! Troppo 'a

⁶⁰ G. MACHERIONE, *Vola via!*, dattiloscritto, Giarre, Biblioteca comunale. La canzone è composta da sei quartine di settenari e di un endecasillabo nel secondo verso di ogni strofe: «Vola via! vola via! / Augellin, degli amanti messaggiario! / Va su' venti leggiro! / Via! Via! Via! Via! // Lungi è la vergin mia, / E il mio cor le si smarrisce in lontananza! / Cantale la speranza! / Via! Via! Via! Via! // Mirar t'è d'uopo in pria / Valli e pianure drittamente al polo. / Poi, ferma all'Etna il volo! / Via! Via! Via! Via! // Nella siepe natia, / Se la trovi tra' mirti in sul viale, / Cantale in suon di vale! / Via! Via! Via! Via! // L'immagin di Maria / Se la trovi che adora all'ara il piede. / Cantale, in suon di Fede: / Via! Via! Via! Via! // Vola via! Vola via! / Pellegrino dell'etere sereno / Amor mai t'arse il seno? / Via! Via! Via! Via!» (30 gennaio 1859).

⁶¹ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 11.

⁶² G. MACHERIONE, *A C... T...* (3), dattiloscritto, Giarre, Biblioteca comunale, vv. 5-6. Questa lirica inedita, formata da quattro quartine di endecasillabi: «Oh! Sapessi, adorata fanciulla / Quanta fiamma ho sepolta nel petto! / Qual arcano, terribile affetto / Mi lavora nell'intimo cor! // Aspirando all'abisso del nulla / Poserò sulla tomba lo sguardo? / Ah! Non dirmi, non dirmi codardo, / Se fratello alla morte è l'amor. // Oh! Sapessi di lutto qual cinge / Le mie luci densissimo volo! / Non ha gemme l'azzurro del cielo, / Di speranza una luce non dà. // Tutta a nero si veste e si tinge / Della terra la funebre landa, / Ah! D'amor se appassi la ghirlanda / Più la vita un sorriso non ha!» (gennaio 1859).

⁵⁵ Utile il confronto con le occorrenze delle parole chiave di Leopardi. Ad esempio nel sonetto *Al mio genio*, ancora inedito: «Sorgi t'inspira, o genio mio, l'infesta / Turba de' vivi rumoreggia tanto, / Né all'anima stanca ben si manifesta / La cagion trista del perduto incanto. // Vago genio, che fai? Sorgi, ti desta: / Libero sciogli di speranza un canto? / O una memoria cupamente mesta / Amaro agli occhi ti riversa il pianto? // Ahimè! La derelitta anima mia / Sol nella notte del dolor s'inspira, / E del dolor s'ammanta sapia // E al mesto suon della dolente lira / Ode la turba... Oh più serena e pia / Sfera di luce la speranza mira!», autogr., Giarre, Biblioteca comunale.

⁵⁶ G. LEOPARDI, *Canti*, Milano, III ed., Rizzoli 2001, p. 258.

⁵⁷ G. LEOPARDI, *Le ricordanze*, vv. 162-165, in G. LEOPARDI, *Canti*, cit., p. 432.

⁵⁸ G. MACHERIONE, *Ritorna maggio*, in G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione...*, con introduzione di L. Capuana, cit., p. 45.

⁵⁹ G. LEOPARDI, *L'infinito*, vv. 1-3, in G. LEOPARDI, *Canti*, cit., pp. 267-268.

rio martir: / Coronato di gigli e di viole / Meglio all'ombra d'un salice dormir!».⁶³ Sembra che la poesia, dopo aver letto Leopardi, per il poeta giarrese non fosse più una dolce finzione, ma «un potente linguaggio dello spirito, destinato a svelare la verità». ⁶⁴ E quale miglior verità se non quella scaturita dal dolore? Per lui ogni gioia divenne malinconia e rimpianto, ricordo di qualcosa che non aveva più e che non poteva più avere, com'è per l'amore, ora non più corrisposto: «Ah! Non dirmi, non dirmi codardo, / Se fratello alla morte è l'amor». ⁶⁵

In *Ritorna maggio* il legame con Leopardi si fa più intimo, e si misura proprio sui temi dell'amore e della morte, della gioia e della malinconia. La donna cantata, Margherita, è una nuova Silvia o una novella Nerina, che non può godere della festa che celebra la natura e gli amanti: «A te sola non giova / Tanta festa solenne! / Per te sola non venne, / Bella infelice, il maggio!». ⁶⁶ Ecco altri due esempi in cui Macherione canta l'amore impossibile: «Tutta a nero si veste e si tinge / Della terra la funebre landa, / Ah! D'amor se appassi la ghirlanda / Più la vita sorriso non hab»; ⁶⁷ «Oh, ch'io smarrir mai non ti possa! Il cielo / Vegli clemente sulla tua dimora! / Per te disperda la mia notte il velo, / E tutto sembri perenne aurora / L'amaro esilio che il Signor ti die!». ⁶⁸ E quando si leva il grido dolente di Leopardi

⁶³ G. MACHERIONE, *I morti*, autogr., Giarre, Biblioteca comunale, vv. 1-6. Le prime due sestine della canzone sono inedite, in quanto la lirica che fu pubblicata nell'antologia a cura di Bellonci nel 1932 era stata 'depurata' delle prime due sestine, considerate troppo sepolcrali. Questa la seconda sestina: «Beati i morti!. All'anima / Di chi chiede la lugubre elegia? / E ancor tentare un cantico / Dovrò di pianto e lacrimare ancor? / Sacra, finché una nota ha l'arpa mia / Fia degli itali martiri il dolor».

⁶⁴ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 11.

⁶⁵ G. MACHERIONE, *A C... T...* (3), vv. 7-8, dattiloscritto, Giarre, Biblioteca comunale.

⁶⁶ G. MACHERIONE, *Ritorna maggio*, vv. 17-20, in G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione...*, con prefazione di Capuana, cit., p. 45.

⁶⁷ G. MACHERIONE, *A C... T...* (3), vv. 17-20, dattiloscritto inedito, Giarre, Biblioteca comunale.

⁶⁸ G. MACHERIONE, *A D... S...*, vv. 21-25, dattiloscritto inedito, Giarre, Biblioteca comunale. La poesia è composta da sei strofe di endecasillabi: «Pura, etera, i sereni occhi lucenti / Di celeste zaffiro, ingenua, pia, / Veramente a' miei sguardi or t'appresenti / Qual ti pinse l'accesa fantasia, / Donna, che

per la consapevolezza della futilità della vita («Arcano è tutto, / Fuor che il nostro dolor. Negletta prole / Nascemmo al pianto, e la ragione in grembo / De' celesti si posa»), ⁶⁹ Macherione cerca di ricreare una tensione simile: «Amico! Insieme piangiamo! / La vita è un oceano / Di bestemmia, di pianto e di spergiuro / Ove s'infanga ripolluto il seme / Del traviato Adamo». ⁷⁰ Similitudini e richiami, echi e atmosfere, ma anche differenze, nel modo di patire e di concepire la filosofia della vita. Il dolore di Leopardi è infatti rivolto all'uomo come specie universale, e per riflesso è anche personale, abbraccia l'umanità e all'umanità guarda, soprattutto nelle *Operette morali*, nella convinzione che Colui che ha creato il mondo e gli esseri umani non li ha amati, ma li ha beffardamente lasciati al loro destino.

Altro discorso per Macherione, che in tutto il suo percorso poetico rimase sempre legato alla ricerca del vero, e che non tralasciò occasione per comunicare la sua fede sincera nell'Assoluto. Il suo dolore è quindi condizionato, legato alle situazioni contingenti della natura umana che mal sa godere, in quanto non riesce a sciogliersi dai legami della vita sensuale che comportano dolore e rinunce. E in effetti di altra natura è il 'pessimismo' di Macherione. La sua fede, come una trama sottile, attraversa tutte le sue poesie, che hanno sempre un'aura spirituale e che ritrovano, pur tra mille contrasti, la luce, la speranza, o solo un motivo per non disperare. Nel cristianesimo il poeta trova la capacità stupefacente di superare ogni umano doloroso sentire:

un'ara e un trono hai nel mio cor! // Io, pari a que' che nell'arso deserto / Lungamente le stanche ossa affatica, / Anco invan nel doloroso, incerto / Cammin dell'esistenza, un'oasi amica. / Una qualche serena aura d'amor. // No! Non invan, se dal raggiante trono / Di quella luce onde precinta vai / Scendi tra l'ombre in cui travolto io sono, / A confortarmi de' tuoi casti rai / E a dirmi: io verrò teco in tuo cammin. // Ma forse, e amara è illusione la mia, / Tu favellasti quel pietoso accento, / Tu m'infiorasti la diserta via / E mi levi dal fango al firmamento / Cantando l'inno d'un miglior destin. // Cantami la speranza e la mia fede. / Santa ricchezza dell'età fanciulla! / Spinsi del dubbio nell'abisso il piede / Ed adorai, larva fatale, il nulla, / Ma un richiamo di Dio, rinvenni in te. // Oh ch'io smarrir mai non ti possa! Il cielo / Vegli clemente sulla tua dimora! / Per te disperda la mia notte il volo, / e tutto sembri una perenne aurora / L'amaro esilio che il Signor ti die!» (gennaio 1859).

⁶⁹ G. LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, vv. 46-49, in *Canti*, cit., p. 234.

⁷⁰ G. MACHERIONE, *Ad un amico, in morte della madre*, vv. 12-16, dattiloscritto, Giarre, Biblioteca comunale.

«Non fra la valle d'Eva / Dorme lo spirito mio! / Sacra favilla, eterea,
/ Spirto immortal di Dio / A Dio si innalza ognor!»;⁷¹ «Sì, t'assidi,
t'assidi al mio canto, / Svegliatrice d'un plettro sì pio, / Tu, credente,
mi parla di Dio, / Se smarrisco tra l'ombre il cammin».⁷² Nello stesso
modo concepisce la morte Giovanni Prati: «Perché vestirla di sì tetro
velo, / Scarno fantasma sulle nostre porte, / Quand'ella è cosa che ci
vien dal cielo?».⁷³ I riferimenti al genio di Recanati sia nel periodo
molto giovanile che in quello degli ultimi anni, 1859 e 1860, confer-
mano come Macherione non si distaccò mai dal suo modello predi-
letto, conservando costantemente il linguaggio e i *topoi* di Leopardi
quando aveva «l'animo in tempesta e il cuor lacerato», quando per gli
studi di legge era «tedioso, svogliato, adirato in ogni istante».⁷⁴

Nei suoi versi sono di casa anche angeli e Dio, ma non bisogna
scandalizzarsi. Era la concezione comune di quel tempo, nella poesia
e nella prosa, il tempo che fu di Manzoni e dei *Promessi sposi*, del Prati
e di tanti scrittori che al Cielo levavano gli occhi per comprendere e
sublimarsi: «Fossi un angel di Dio / E le penne avessi d'oro!»;⁷⁵ «Cri-

⁷¹ G. MACHERIONE, *Aspirazione*, vv. 1-5, in G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione...*, con introduzione di Bellonci, cit., p. 21.

⁷² G. MACHERIONE, *Vola l'ala dello zeffiro amico*, vv. 9-12, Giarre, Biblioteca comunale.

⁷³ G. PRATI, sonetto *La morte*, vv. 12-14, in G. PRATI, *Poesie scelte di Giovanni Prati*, a cura di Ferdinando Martini, Firenze, Sansoni 1892, p. 92.

⁷⁴ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 34: «L'inverno sopraggiungeva e mio padre obbligavami a seguire la sua carriera legale: credeva che sarei rimasto uno zero se non divenissi avvocato: era forza ubbidirlo; ma con tanta svogliatezza studiai legge, che fu quasi opera perduta. Nella fine di novembre 1857 mi recai in Catania coll'anima in tempesta (a ottobre era morta l'amata madre, ndr), col cuore lacerato e col proposito d'assumere il martirio: che tale mi sembrava il vedermi travolto in una folla di giovani che frequentavano l'Università degli Studi, condannato a interessarmi talora alle loro ciancie, avvilto a ritornare a sedere sulle panche della scuola, ecc. ecc. ecc., che mi gela il sangue pensando che mi pare ancora un altro anno di siffatto martirio. Ero tedioso, svogliato, adirato in ogni istante. La notte del 28 novembre ecco abbandono il letto due ore dopo la mezzanotte; tutta la razza da me detestata posava nel sonno; con me viveva il mio dolore».

⁷⁵ G. MACHERIONE, *Desiderio di una fanciulla*, vv. 11-12, Giarre, Biblioteca comunale. La canzone è composta da tre strofe di cinque settenari e un endecasillabo: «Oh foss'io la luccioletta, / Che sui prati splende e muore! / O l'azzurra farfallotta, / Che se va di fiore in fiore! / Avrei sempre in mio cammino

stina! Illustre nome / Nome sì dolce e pio / D'un angelo, che in
terra / Ha esiliato Iddio».⁷⁶ Proprio il Prati è anche in questo caso il
maestro più diretto. Nella sua poesia sono molteplici le presenze del
soprannaturale, ad esempio nel Sonetto VII, *Solitudine e raccoglimento
nello spirito*: «Pure ho speme, buon Dio, che tu sia mite / Ad un che
amò, che delirò cercando / Suo bene in terra, e non trovò che duolo.
/ Ahimè! Signor, da tenebre infinite / P' mi sento cerchiar, sino da
quando / Il buon angelo mio mi lasciò solo».⁷⁷

Nel linguaggio Macherione era alla continua ricerca di nuove
fonti e di nuovi effetti. Un gran numero di parole si ascrivono all'uso
esclusivamente poetico: *lari* (*Dal dolore io nato sono*), *latebre* (*Si chinare*

/ Color di rosa e odor di gelsomino! // Fossi augello! Io volerei, / Lieta ognor
dal cespo al rivo, / E alle genti riederei / Con la foglia dell'ulivo! / Alla turba
dei viventi / Sarian pace e speranza i miei contenti! // Fossi un angel di Dio
/ E le penne avessi d'oro!... / Nella fiamma del disio / Infelice! Invan m'ac-
coro! / Io son nata alla sventura, / Vil chi alla prova del dolor non dura!» (30
gennaio 1859).

⁷⁶ G. MACHERIONE, *A C... T...* (2), vv. 1-4, Giarre, Biblioteca comunale.
Sono quattro strofe di sette versi settenari: «Cristina! Illustre nome / Nome sì
dolce e pio / D'un angelo, che in terra / Ha esiliato Iddio, / Che il ciel negli
occhi serra, / E voce ha malinconica, / E nerissime chiome. // Sulla terrena
stanza, / Gli occhi sereni abbassa / E rivelando il cielo / Va tra le genti e
passa; / La voce del vangelo / Canta, sorride, e suscita / La fede e la speranza.
// Canta la fe! Simile / Al tuo, virgineo giglio, / Che casti effluvi manda / Sul
profanato esiglio. / Verde è la tua ghirlanda: / Canta la speme! Ahi! Misero! /
Chi non t'ascolta o vile! // Cristina! Illustre nome / Il nome del Signore! /
Ier ti mirai; molesta / Mi prese un'ansia il core. / Spiran sì pura e mesta, / Di
paradiso un'aura, / Le nerissime chiome!» (5 gennaio 1859). Di Cristina ci
parla lo stesso poeta nei *Ricordi giovanili*. Il 17 novembre il poeta rivide Cristina,
dopo un anno: «Arrivato a Catania. Riveduti gli amici. Quali amici? Non ne
ho alcuno, o un solo. Riveduta Cristina, che l'anno passato mi fe' quasi dar di
volta il cervello: allora vinsi quell'affetto potente con una fredda riflessione
che sa della famosa apatia di Goethe: io, dissi allora, se do una promessa qua-
lunque a una povera giovine, e non l'osserverò dopo, che ho fatto? Ho perduto
quella fanciulla, a cui l'inganno farà piaga profonda: e intanto io non posso
dar promessa alcuna. Dopo una lotta di venti giorni tra il cuore e il cervello,
quest'ultimo vinse: e sofferarsi di non veder Cristina pel lungo tempo»: G. MA-
CHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 47.

⁷⁷ G. PRATI, *Solitudine e raccoglimento nello spirito*, VII, vv. 9-14, in G. PRATI,
Poesie scelte di Giovanni Prati, a cura di Ferdinando Martini, cit., p. 86.

sulla polve), *gora*, *rimeggiare* (*Ad un amico, in morte della madre*), *assidi*, *Iri* per *Iridi* (*Vorrei l'ala dello zeffiro amico*), *forosetta* (*Primavera*). Nelle prime prove, invece, si nota un eccesso nell'uso di vocaboli come *core*, *amore*, *fiore*, specie in rima, come nel caso della canzone *Dal dolore io nato sono*. Poi il gusto si affina e anche le parole in rima si fanno più ricercate. I temi prediletti si riferiscono in larga parte all'universo femminile, sia nella fase adolescenziale che in quella giovanile. Sono fonte d'ispirazione sia giovani donne della borghesia come del popolo, e perfino poetesse (Giuseppina Turrise Colonna e Giannina Milli). I nomi sono palesi, Carmelina, Rita, Lida, Tella, e poi ancora Giulietta, Cristina, Margherita, oppure celati nel quasi anonimato: D.S. e C.T. «Il primo grande amore della giovane mia vita era consacrato ad una giovinetta con cui avevo avuto quasi comune l'infanzia, una giovinetta che in Giarre avevo di giorno e in tutte le ore presente, e per la quale durai lunghe notti insonni, e in cui riponevo ogni speranza. [...] Quell'amore m'arse tutt'intere le fibre e le lacerò, perché fu disperato».⁷⁸ Infatti la donna amata, quando lui la vagheggiava, era già sposata.

* * *

Nel 1859 il poeta, deluso e amareggiato, lasciandosi alle spalle il periodo più difficile e sofferto della sua breve vita, visse un nuovo amore, quello per la patria. Un amore duraturo, concreto, che gli fece dimenticare le delusioni del passato e incontrare altri giovani sognatori come lui. A differenza degli amori per le donne, che lo infiammavano in un attimo, ma che si spegnevano presto, il nuovo amore era una presenza interiore stabile per lui e lo spingeva verso nuovi traguardi, perché si sentiva «apostolo della libertà, e in quanto tale era sempre fedele a se stesso»⁷⁹. Era una fiamma che lo spronava ad alte mete, l'Italia unita, il nuovo Parlamento, il Risorgimento, il sogno di una nazione che aveva già da secoli una sua matura identità nella cultura e nelle arti. Queste le sue parole in una lettera all'Emiliani Giudici:

⁷⁸ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 20.

⁷⁹ G. VERDIRAME, *Giuseppe Macherione poeta e patriota*, cit., p. 39.

Nel poeta io non vedo il pastorello dell'Arcadia o, come oggi si vorrebbe, un declamatore di sconforti, ma l'angelo generatore, il profeta dei destini di un popolo! Credo necessario che alla poesia dell'oppressione si sostituisca la poesia dell'azione. Insomma, risorto il pensiero patrio, nell'ora di una terribile lotta di opposti principi, il poeta, prostrato sulla cenere dei suoi padri, ne deve interrogare l'istoria, deve contemplare il presente, deve tracciare una via al futuro; la parola del poeta allora è rivelatrice della mente arcana di Dio; e io credo che tale ora sia giunta per noi.⁸⁰

Diventava sempre più chiara la visione politica della nuova Italia. Per realizzare il suo ideale unitario, senza esitazione si schierò con Cavour e identificò in Vittorio Emanuele II l'uomo che avrebbe messo insieme Nord e Sud. Nella rivoluzione del 1860 (venne anche arrestato) fu un fervente antiborbonico, monarchico costituzionale. Garibaldi era per lui il liberatore. In uno scritto inedito del 1860 egli così si esprime:

Alla prostrazione del popolo italiano e al sanguinoso funerale della sua libertà concorsero le nostre colpe, l'ozio, l'ignavia, la inane ignoranza, l'invidia, l'ira fraterna e le colpe degli stranieri che, ebbri d'un nefasto baccanale, si precipitarono sull'Italia come belve alla preda, a dilaniarla, e, spento ogni alito della sua vita, a seppellirla entro una sepoltura d'obbrobrio! Ogni popolo accorse a curiosare, e godette cinicamente nel piantare un chiodo sulla lapide del sepolcro italiano! Credettero i ciechi che ne' decreti eterni di Dio fosse scritta la morte d'un popolo... e del popolo italiano! Eppure l'Italia, madre benigna e pia, aveva inaridito le sue mammelle, porgendo il latte della sapienza, d'ogni cultura e d'ogni civiltà, a tutti i popoli della terra! [...] Che ci fruttarono tanti odi e tante guerre fraterne? Miseric e catene. Che nascerà dall'amore e dalla concordia? La libertà, la dignità, la grandezza! Questo pensiero, semplicissimo quanto vero, che nel suo politico esplicitamento importava l'attuazione dell'unità nazionale italiana, smarrito dalle traviate moltitudini, campeggiò nella mente divina di Dante Alighieri, secondo il quale Roma è destinata a ridiventare stabilmente *caput mundi*.⁸¹

⁸⁰ G. VILLAROEI, *Ricordi giovanili di Giuseppe Macherione*, cit., p. 9.

⁸¹ G. MACHERIONE, *La fatale rinascita di Roma e dell'impero italiano vaticinata e cantata nel 1858 da Giuseppe Macherione*, dattiloscritto di un inedito fornito dalla famiglia Macherione alla Biblioteca comunale di Giarre, p. 1.

Già nel 1856 il poeta siciliano aveva manifestato, in una canzone, la sua fede patriottica. In tutto il Meridione si cominciava a respirare aria di rivolta. A Napoli l'8 dicembre, nel corso di una solenne cerimonia, davanti all'esercito schierato, il re Ferdinando II subì un attentato e venne ferito. Il responsabile, Agesilao Milano, un soldato calabrese di origine arbëreshë, venne processato per direttissima e condannato a morte. Macherione scrisse *Che sperì, tiranno?*,⁸² una canzone dedicata a Ferdinando II, con la quale incitava i siciliani alla battaglia contro la tirannia dei Borbone.

Egli cercò inoltre di approfondire la sua preparazione politica e filosofica. Racconta Capuana che in quegli anni lesse Gioberti e Augusto Conti, e poi anche Kant e Hegel, come prova lo scritto del 1860 *Su la resistenza sociale, considerata principalmente sotto il punto di vista economico*.⁸³ La sua ambizione era soddisfatta. Nelle sue lettere si ha notizia anche del progetto di una tragedia, *Tarquinio*, e di un volume di *Liriche filosofiche*. «Scriverò finalmente un volume di liriche filosofiche-morali-politiche, e v'apporrò il titolo nuovo di *Rivelazioni*: perché corrispondessero i miei canti all'altezza del titolo, fa mestieri che rivelassero una grave importanza sociale, e fossero profondamente meditate. Oggi mentre ascoltavo seduto sulle panche universitarie la lezione di economia politica, mi balenò allo spirito quale dovrebbe essere il primo di questi miei canti, il quale dovrebbe spiegare e giustificare in qualche modo il titolo di tutto il volume. La parola».⁸⁴

Nel 1859 i tempi erano maturi per la preparazione dell'impresa di Garibaldi, e Macherione viveva appassionatamente questo fer-

⁸² G. MACHERIONE, *Che sperì tiranno?*, dattiloscritto, Giarre, Biblioteca comunale, pubblicata nell'antologia G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione...*, con prefazione di G. Bellonci, fu stralciata di molte sue parti.

⁸³ G. MACHERIONE, *Dell'esistenza sociale considerata principalmente sotto il punto di vista economico*, Napoli, Sabina 1939.

⁸⁴ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., diario del 2 dicembre 1859, p. 54. Scriveva Villaroel: «Che un giovine a diciotto anni stenda un piano di opere, qual è quello che il Macherione ha steso in questi suoi *Ricordi giovanili*, e che abbia tale maturità di pensiero e di vita, tale vastità di vedute e di coscienza, tale alto concetto del compito del poeta e della natura della poesia, quali risultano da queste intime confessioni, è già così forte segno che ci dà la misura di ciò che sarebbe nato dal suo eccezionale talento»: G. VILLAROEL, *I ricordi giovanili di Giuseppe Macherione*, cit., p. 9.

mento di idee. Nutrito delle idee giobertiane («Io ritengo che Gioberti sia stato il più gran poeta del nostro secolo, se è vero che poesia vuol dire creazione»)⁸⁵, non ebbe alcun dubbio sul futuro della Penisola, e manifestò le sue posizioni apertamente in articoli su giornali e periodici, come «L'Unità e Indipendenza» di Catania, «L'idea nazionale», «L'annessione» e «Rinnovamento italiano» di Palermo, e infine sul «Sud», fondato da La Farina. «Diventò un battagliero giornalista. È davvero sorprendente la serietà e la maturità delle sue idee politiche, in mezzo alle agitazioni regionali e mazziniane di quei giorni, che tentavano d'intralciale l'azione unitaria del Generale dei Mille, proclamatosi dittatore delle province siciliane».⁸⁶ In tutti i suoi scritti ribadì la sua contrarietà all'indipendenza dell'Isola e all'autonomia con leggi e parlamento siciliani. A tal riguardo scrisse la canzone *Roma*,⁸⁷ dimostrando che nonostante le diverse province della penisola avessero lingua, leggi e costumi separati, esprimevano però tutte un'unica civiltà italiana e gli italiani avrebbero avuto dignità di popolo solo dopo la conquista di Roma. «Il poeta antivide con chiarezza profetica e cantò con fede fervida la rinascita, non solo come capitale dell'Italia unita, ma – il che è particolarmente notevole – anche come nuovo centro di civiltà universale destinata a rinnovare, ovunque, leggi, riti, costumi».⁸⁸ Così Macherione fece suo il programma del Partito d'azione che prevedeva la conquista di Venezia e Roma, persuaso com'era che solo una monarchia, quella dei Savoia, poteva compiere l'impresa. Con queste idee scrisse sul giornale di Torino, «La monarchia nazionale», per ammonire il governo dei moderati.

Nell'aprile del 1860 cominciò la sua ultima stagione: il poeta divenne patriota attivista e giornalista politico, collaborando anche con testate nazionali. Si schierò, infatti, con i monarchici avversando i repubblicani di Mazzini e polemizzando con coloro che combattevano contro l'annessione. In un articolo del 20 gennaio 1861 pub-

⁸⁵ G. MACHERIONE, *Ricordi giovanili*, cit., p. 45.

⁸⁶ G. MACHERIONE, *Giuseppe Macherione...*, con introduzione di Luigi Capuana, cit., p. 23.

⁸⁷ La canzone *Roma*, ritrovata tra i documenti del poeta dopo la pubblicazione del volume antologico con prefazione di Bellonci, è rimasta inedita. La circostanza si legge sul frontespizio della copia dattiloscritta dai congiunti Vincenzo e Raffaele Macherione.

⁸⁸ Nota dei copiatori, Vincenzo e Raffaele Macherione.

blicato nel «Sud» di Palermo, a difesa della monarchia sabauda, leggiamo di una disputa con Mazzini, e il titolo dell'articolo è *Mazzini giudicato da se stesso*:

Il governo del re non solo permise che si fosse iniziata la rivoluzione nell'Italia meridionale, ch'era quello che di più sapeva chiedergli il Signor Mazzini, ma soccorse la spedizione del Garibaldi di munizioni e armi e denari. Su questi fatti ormai non vi è alcun dubbio. Il che significa non permettere ad altri l'iniziativa, ma assumerla direttamente. Che cosa avvenne dopo la nostra rivoluzione? Il governo del Re non solo propose di accettare l'annessione puramente e semplicemente, come era stato desiderio di Mazzini, ma invase le Marche e l'Umbria, fece guerra al Re di Napoli, espugnò Capua, accettò un plebiscito che non decretava l'annessione delle Due Sicilie al Piemonte, ma l'unione di queste due con le rimanenti provincie d'Italia, infino assediò Gaeta ed è li a rinnovare le glorie di Ancona. Tutto questo, ce lo permetta il Signor Mazzini, è qualche cosa di più che non il tollerare una semplice iniziativa⁸⁹.

Macherione dimostrò simpatie per il Partito d'azione, il partito fondato da Mazzini, in quanto aspirava alla conquista di Venezia e di Roma, anche se diversamente dai mazziniani difendeva la monarchia ed era persuaso che l'impresa dell'Unità non potesse compiersi se non secondo il disegno di Cavour. Era quindi un rivoluzionario, ma moderato.

L'ora del riscatto è suonata. Roma e Venezia! Questi due nomi debbono avere un altare nell'anima nostra, una religione, un culto. Si è incitato al sangue... Sciagurati! Al sangue di chi! Dei vostri fratelli? Maledizione! I nostri nemici sono là – oltre il Mincio – di là bisogna snidarli, rinserrarci tutti quanti intorno a un uomo, Vittorio Emanuele; ma sulla nostra bandiera bisogna scrivere: Carità cittadina, sacrificio, concordia!⁹⁰

Entrato Vittorio Emanuele a Palermo, il primo dicembre 1860 il poeta scrisse un'ode dedicata al Re galantuomo. Seguì da vicino tutti gli avvenimenti che portarono alla capitolazione dei borbonici a Palermo, con la stoffa del cronista registrò avvenimenti e il suo

⁸⁹ Copia dattiloscritta dall'originale fornita dalla famiglia alla Biblioteca di Giarre.

⁹⁰ G. VERDIRAME, *Giuseppe Macherione poeta e patriota*, cit., p. 48.

pensiero divenne un faro a cui guardare nel processo di rinascita dello Stato italiano. L'ode a Giuseppe Garibaldi e la poesia *Il 27 Maggio 1860* furono distribuite in migliaia di copie, quando il generale Garibaldi entrò con i suoi volontari a Palermo. Le altre due poesie *Garibaldini noi siamo* (1859) e *Cecco interviene* (1860), quest'ultima dedicata a Francesco II di Borbone, rimasero inedite.

La storia ha tradito l'aspirazione principale del patriottismo di Macherione, che era il riscatto del popolo siciliano attraverso l'Unità della patria Italia. Nicolò Mineo ha riassunto i caratteri del suo apostolato: «Tradirono tutti, come si sa, e soprattutto i gruppi dominanti siciliani, se però si può chiamare tradimento attuare proprio e soltanto quello che si era veramente voluto sin dall'inizio. Il giovane idealista, che pur sapeva vedere il giusto in molte occasioni, morì in tempo per non vedere il peggio».⁹¹ Resta ai moderni il compito morale di restituire il giusto valore storico e artistico alla parole e ai versi di Macherione, quello di far conoscere «la parola autentica di chi non poté direttamente affermarla e garantirla».⁹²

⁹¹ N. MINEO, *Introduzione*, in AA.VV., *Giuseppe Macherione*, Atti del convegno nazionale, cit., pp. 15-16.

⁹² *Ibidem*.

INDICE

SEZIONE I

RITA VERDIRAME «Eravamo finalmente in Sicilia...» Noterelle sull'epopea del Risorgimento	pag. 7
ANTONIO DI GRADO Il ritorno di Chevalley (e i Vepri di Sciascia)	» 19
MARINO BIONDI Garibaldi Peroc Epica garibaldina in Sicilia	» 31
ANDREA MANGANARO Il giovane Verga e il Risorgimento	» 59
ROSARIO CASTELLI Da <i>1860</i> al <i>Gattopardo</i> : alcune tendenze nel cinema sul Risorgimento	» 79

SEZIONE II

AMBRA CARTA Corsi e ricorsi del pensiero: su alcune costanti della critica tra l'Unità e il primo Novecento	» 97
DAVIDE BELLINI Capuana lettore di Taine Ambivalenze di una fonte del verismo	» 127

RICCARDO CIMAGLIA

Il «documento umano» nelle «parole semplici
e pittoresche della narrazione popolare»
I diversi volti dell'indiretto libero in Verga

pag. 145

LUCIA BASILE

Un ponte fra la Sicilia e l'Europa
L'affinità elettiva tra De Roberto e Nietzsche

» 177

GRAZIELLA PULVIRENTI

Rivoluzione e sogno nella vita e nell'opera
di Giuseppe Macherione

» 197

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE

COSIMO CUCINOITA

LE MASCHERE
DI
DON CANDELORO

CATANIA 1981 - pp. 335 - € 14,00

Le novelle di *Don Candeloro e C.* scandiscono, dal 1889 al 1893, l'ultima stagione verghiana: si tratta di un *recherche* rivelatrice degli esiti amari a cui approda la disponibilità dello scrittore nei confronti della dimensione teatrale e che si affida a personaggi desolati il cui spessore morale si è ormai ridotto alla sola apparenza.

La prima parte del volume si risolve in un itinerario ascendente che attraversa il mondo del teatro, dal gradino più umile, rappresentato dal puparo errante che si trascina appresso le sue marionette, sino a quello splendido ed esaltante delle *dive* dell'opera.

Definito il grottesco rapporto speculare che lega la realtà rappresentata alla realtà vissuta, Verga può individuare nel tessuto stesso e nelle connessioni del *corpus* sociale le costanti 'comiche' in rapporto alle quali ha luogo, in misura sempre più vistosa, i processi di sofisticazione dei diversi parametri morali.

La seconda parte del *Doli Candeloro* vede infatti lo scrittore impegnato, tra mortificate palinodie ed ironiche controstorie, in una sona di viaggio *à rebours*; dal teatro come vita alla vita come teatro, dall'esplorazione condotta all'interno di un'istituzione storica al ricupero e alla fruizione di quella stessa istituzione sul piano metaforico.

Sommario: I. I tempi di don Candeloro (p. 7); II. La metafora delle marionette (p. 29); III. La finzione teatrale (p. 97); IV. La menzogna della vita (p. 151); Appendice (p. 223).

In copertina: A. Brancato, *Le fantasie di Don Candeloro*, 1981.

GABRIELLA ALFIERI

IL MOTTO DEGLI ANTICHI

Proverbio e contesto nei *Malavoglia*

CATANIA 1985 - pp. 317 - € 14,00

Tra gli istituti linguistici del discorso malavogliesco, il proverbio è stato tra i più studiati, dal punto di vista stilistico, antropologico, psicologico ed etico, nonché storico e culturale, ma sempre in senso astrattivo, considerandolo quasi un elemento avulso dalla struttura testuale in cui è incorporato. In questo volume invece esso viene studiato prioritariamente nella sua piena dinamica contestuale, a partire dalla ricerca delle fonti, paremiografiche e lessicografiche (finora svolta in maniera parziale e arbitraria), da cui il Verga derivò i centosessanta proverbi del suo capolavoro, e verificandone poi le modalità di inserzione. Alla raccolta preparatoria e alla relativa selezione precontestuale (fase compilativa della lista autografa di proverbi) e contestuale (effettiva immissione nel manoscritto già concluso del romanzo) delle varianti formulari sono dedicati i primi due capitoli del volume, in cui si ricostruisce pertanto la diacronia di scrittura delle strutture paremiologiche ne *I Malavoglia*, laddove i capitoli centrali (terzo e quarto) sono dedicati a quella che potremmo chiamare riscrittura del proverbio stesso. L'operato verghiano si qualifica come un intelligente e creativo processo di intramatura del materiale formulare nel testo poetico, che va da un diretto inserimento a una complessiva riconversione del proverbio, adattato al contesto senza tradire la propria origine e natura linguistica e culturale.

Sommario: Cap. I. - Proverbio e contesto (p. 9); Cap. II. - Raccolta preparatoria e scelta definitiva (p. 37); Cap. III. - Contestualizzazione del proverbio (p. 105); Cap. IV. - Strutture del significante (p. 165); Cap. V. - Proverbio e discorso (p. 203); Cap. VI. - Proverbio e testo (p. 249). Appendice. La lista autografa dei proverbi.

In copertina: adattamento dello schizzo dell'autore dalle carte dell'autografo de *I Malavoglia*.

RAYMOND PETRILLO

ITINERARIO DEL PRIMO VERGA

1864-1874

CATANIA 1987 - pp. 240 - € 14,00

Nel tracciare per intero l'itinerario dello scrittore, la critica s'è sempre trovata dinanzi al problema della produzione del «primo» Verga, ora giudicata come primo tirocinio per una naturale evoluzione interna (tesi della continuità), ora, al contrario, come fase iniziale «mondana», subito superata e contraddetta dalla susseguente rivoluzione verista (tesi della innovazione). In un senso o nell'altro, la nozione di un «mistero» - Verga sembra persistere.

Senza pretendere di volere o di potere risolvere la questione, la presente ricerca, dovuta ad uno studioso italo-americano, tende a chiarirne o modificarne i termini, individuando e illustrando nello scrittore giovane una consistente ed organica continuità di interessi narrativo-strutturali.

Questa disamina, fittamente condotta, ci presenta un Verga giunto alla fine del suo lungo e drammatico viaggio dopo aver conseguito per i personaggi, e per se stesso come autore, la vittoria del «domestico» (tradizione, famiglia, sicurezza psicologica, stabilità sociale) sull'esotico, l'«aperto», che tanta attrazione aveva esercitato sulla immagine dei suoi primordi giovanili. Non è una vittoria gioiosa o sublime: è semplicemente la vittoria del suo conservatorismo sociale e morale. Finita l'odissea romantico-giovanile veicolata attraverso l'io lirico dei vari protagonisti, Verga è pronto ad abbracciare artisticamente e linguisticamente quella poetica dell'impersonalità che lo condurrà ai capolavori della maturità.

Sommario: Introduzione (p. 7). Cap. I. - La fase iperbolica: *Una peccatrice* (p. 19); Cap. II. - L'esperienza fiorentina: la *Storia di una capinera* (p. 77); Cap. III. - La prima fase milanese: *Era*, *Tigre reale*, *Nedda* (p. 153). Bibliografia.

In copertina: Edoardo Tafano, *La Monaca* (Napoli, Quadreria del Municipio).

GIORGIO PATRIZI

IL MONDO DA LONTANO

Il fatto e il racconto nella poetica verghiana

CATANIA 1989 - pp. 165 - € 14,00

Genette ha definito come *soglie* del testo quei luoghi in cui le forme testuali si elaborano, si definiscono, maturano una nitida autocoscienza, si apprestano a dar vita a strategie di senso. Le *soglie* dell'opera narrativa di Verga sono molteplici, contrariamente all'apparenza. La critica ha sempre lamentato la scarsità di pagine dedicate a dichiarazioni di poetica: oppure ha rilevato la scarsa omogeneità, quando non addirittura la contraddittorietà, di prefazioni, dedicatorie, lettere esplicative. Eppure certe pagine verghiane si rivelano, ugualmente, di una forza singolare, di una tensione assertiva precisa e inequivocabile: la lettera al Farina per *L'Amante di Gramigna*, la prefazione ai *Malavoglia*, gli scambi epistolari con Capuana agli inizi degli anni Ottanta, sono tutti luoghi da cui emerge una nitida volontà progettuale, una riflessione chiara ed articolata sui modi e fini del raccontare, una coscienza acuta e perfino orgogliosa delle possibilità di conoscenza e di espressione della pagina letteraria.

Cosa emerge da questa mappa para- e meta-testuale lo si comprende a pieno verificando l'intreccio e la consequenzialità che lega le tre idee (progetti? tesi?) del narrare che qui sono state individuate e usate come chiavi di lettura, come principi organizzatori di tutto il materiale di ricerca e di riflessione. *Reale, Fatto, Racconto* si pongono quindi come concetti destinati a far luce sulla concezione della letteratura e del racconto che Verga va progressivamente maturando.

Indice: Introduzione (p. 7); Cap. I - Un'idea di realismo (p. 13); Cap. II - L'universo del fatto (p. 31); Cap. III - Il racconto come artificio oggettivo (p. 69).

In copertina: disegno di Arnaldo Ferraguti per l'ed. di *Vita dei campi*, Treves 1897.

DOMENICO TANTERI

LE LAGRIME E LE RISATE DELLE COSE

Aspetti del verismo

CATANIA 1989 - pp. 291 - € 14,00

Gli «aspetti» del verismo che nel presente volume vengono presi in esame sono di vario genere e di diversa 'portata'. Alcuni dei saggi in esso riuniti riguardano in modo specifico un unico autore, altri trattano temi che in vario modo e misura interessano tutti e tre i maggiori rappresentanti del movimento.

Si va dall'analisi di un singolo testo narrativo (la prima novella pubblicata da Luigi Capuana), allo studio di un argomento importante per la conoscenza complessiva del verismo, quale il concreto significato che la nozione di *vero* assume nella poetica e nell'arte di quello che viene comunemente considerato il maggior teorico del movimento; si va, ancora, dalla ricerca 'settoriale' volta a illuminare un aspetto particolare della vicenda culturale siciliana nel secondo Ottocento, quale il modo di porsi dei veristi siciliani nei confronti della lezione manzoniana, alle indagini di maggiore apertura che, procedendo 'trasversalmente' attraverso gli scritti dei diversi autori ed estraendone gli elementi utili a ricostruire la trama, essenzialmente unitaria e coerente, affrontano temi centrali nella riflessione e nell'arte di questi scrittori, quali la dimensione 'sociologica' che essi tendono spesso a conferire alle loro opere nelle poetiche dell'impersonalità da tanti autori in quegli anni elaborate e messe in atto.

Indice: 1. Alle origini della narrativa di Capuana (p. 7); 2. Il «vero» di Capuana. Poetica e ideologia (p. 33); 3. Manzoni nel dibattito culturale dei veristi siciliani (p. 65); 4. La «sociologia» dei veristi (p. 99); 5. Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto (p. 129).

In copertina: *Campagna siciliana* (disegno a china di Santo Marino).

ROSSANA MELIS

LA BELLA STAGIONE DEL VERGA

Francesco Torraca e i primi critici
verghiani (1875-1885)

CATANIA 1990 - pp. 298 - € 16,00

La splendida recensione malavogliesca che Francesco Torraca scrisse su un quotidiano romano, il desanctisiano «Diritto», a poche settimane dall'uscita del romanzo, è alla base di questa indagine. Essa recupera, attraverso la rievocazione che lo stesso Torraca farà nella *Prolusione al Corso di letterature comparate* del 1902, importanti testimonianze sui legami tra la «seconda scuola» del De Sanctis e Giovanni Verga, mettendo in rilievo il ruolo che l'intellettualità meridionale giocò, all'interno del dibattito sul realismo, nell'itinerario formativo dello scrittore siciliano. L'ampia analisi di documenti epistolari, tra cui fundamentalmente quelli tra il Verga post-malavogliesco e il Torraca comparatista e studioso di letterature popolari, nonché l'esame di quotidiani e riviste della fine degli anni Settanta del secolo scorso, permettono di collocare lo sperimentalismo verghiano all'interno di un fitto tessuto di ricerche demologiche e filologiche che attraversava allora l'Italia, e aveva in Milano uno dei poli determinanti.

La seconda parte della ricerca è la storia della battaglia per il realismo che Torraca, tra il 1882 e il 1885, condusse a fianco di Verga dalle pagine letterarie, finora sconosciute, del quotidiano romano «La Rassegna», in mezzo alla fitta e caotica pubblicistica coeva.

Le Appendici finali trascrivono alcune recensioni che Torraca, sotto il nome di *L'ibero*, pubblicò sulla «Rassegna» a favore di Verga; il carteggio Verga-Torraca, quello Torraca-Capuana, nonché altri, relativi ai rapporti tra Verga e due scolari del De Sanctis e ai rapporti tra Verga e la «Rassegna Settimanale».

Indice: Premessa (p. 7); Cap. I - «Un tentativo ardito». La recensione di Francesco Torraca ai *Malavoglia* (9 maggio 1881) e il magistero desanctisiano (p. 15); Cap. II - Torraca, Verga e la stagione della «Rassegna» (p. 95); Appendice Prima (p. 227); Appendice Seconda (p. 248).

In copertina: Giovanni Fattori, *Ragazzo seduto in riva al mare*, (part.) acquaforte su zinco.

ANTONIO DI GRADO

LA VITA, LE CARTE, I TURBAMENTI DI FEDERICO DE ROBERTO, GENTILUOMO

CATANIA 1998 - pp. 424 - € 20,00

Una vita difficile, quella di Federico De Roberto, esplorata per la prima volta in questo libro con l'ausilio di documenti inediti: carteggi, memorie, prove d'autore. Una vita segnata da remo

ti traumi, da un angoscioso «romanzo familiare» (vistosa protagonista, l'oppressiva Marianna Asmundo; spettrale comprimario, Federico De Roberto *senior*), da brucianti passioni e penose inadempienze (le *liaisons* con Vannina Santelia, Renata Ribera, Pia Vigada), e dalle stimmate della nevrosi ma pure del dubbio, d'una strenua e inappagata ricerca, d'una laica scepsi affrancata dalle certezze e dai pregiudizi del «secolo agonizzante».

È un esordio sorprendente maturo, fin dall'inizio all'altezza delle problematiche intellettuali e delle ricerche espressive del decennio successivo, il più intenso, quello che oltre *I Vivere* si prolunga fino all'ultimo scorcio del secolo, fino alla ricca stagione milanese dello scrittore affermato ed eclettico, del saggista attento e curioso, del *columnist* del «Corriere della sera». Infine, all'alba del secolo nuovo, la caduta in quel gorgo di scacco, impotenza, mal di vivere, che segnerà il ritorno allo «scoglio» verghiano, al torpido grumo d'affetti e d'abitudini della provincia, a una proba e dolente sopravvivenza.

Perciò è piuttosto la frontiera, la zona franca *dell'entre-dense-siècles*, fitta di ricerche e di prefiguranti innovazioni, il terreno in cui si colloca l'inquieta sperimentazione derobertiana: accanto al primo Pirandello e al primo Svevo, agli azzardi figurativi preespressionistici, alle nuove scienze e alle «culture della crisi», al rovello letterario, musicale, artistico degli anni Novanta.

CINZIA ROMANO

EMMANUELE NAVARRO DELLA MIRAGLIA

Un percorso esemplare di Secondo Ottocento

CATANIA 1998 - pp. 308 - € 19,00

La produzione narrativa di Emmanuele Navarro sulla quale si ferma, tra il 1875 e il 1879, l'attenzione critica di Cameroni e Capuana, in una fase nodale del dibattito teorico sul "realismo", è stata oggetto, agli inizi degli anni Sessanta, di una vera e propria riscoperta.

Testimone e protagonista degli eventi che a cavallo degli anni Sessanta caratterizzano lo scenario dell'unificazione politica nazionale, Emmanuele Navarro si segnala alla cronaca soprattutto per il tempismo e la non comune lucidità che egli rivela, in qualità di pubblicista, nell'individuare le ragioni socio-economiche del mancato decollo del Mezzogiorno. La delusione e il disincanto seguiti ai primi anni di impegno per la causa nazionale, le modalità dell'inserimento, per molti versi traumatico, della società meridionale nella nuova compagine politico-economica, sono tra le ragioni che lo spingeranno ad intraprendere una lunga fase di migrazione in Italia e in Francia, negli anni della guerra franco-prussiana e della Comune del '70.

Gli incontri con artisti, letterati ed intellettuali, l'impano con realtà più evolute sul piano economico e più dinamiche su quello sociale, la necessità di una continua mediazione di adattamento culturale, costituiranno il terreno favorevole per un atteggiamento ambivalente di distacco critico e di adesione sentimentale che accomuna Navarro a tanti intellettuali, "esuli volontari" che, dopo il 1866 e nel corso degli anni '70, lasciano la Sicilia in risposta ai progetti di unificazione culturale della penisola.

ANTONIO DI SILVESTRO

LE INTERMITTENZE DEL CUORE

Verga e il linguaggio dell'interiorità

CATANIA 2000 - pp. 248 - € 20,00

Nel momento in cui la vena creativa e le intenzioni di stile di Verga approdano ad una cifra di scrittura "impersonale", è possibile che il linguaggio dell'interiorità sia sacrificato all'etica dell'impassibilità, della neutralità, dello «studio sincero e spassionato»?

In realtà la dialettica tra mondo dei sentimenti e universo economico sembra frangersi in quelle lasse narrative "pure", in quelle zone di sospensione della temporalità del racconto in cui l'autore implicito condivide ansie e pensieri dei personaggi e si fa direttamente presente sulla scena. In un codice narrativo che privilegia senz'altro la focalizzazione "interna" è pur sempre attivo, mascherato da una ritmicità sommessa e sottilmente antifrastica, ma anche volutamente ridimensionato, un autore-demiurgo di manzoniana memoria: lo dimostrano le sapienti orchestrazioni lirico-descrittive, la carica metaforico-simbolica di certi epiteti, perfino la capacità di suggerire un moto di partecipazione o di compassione attraverso la notazione etica di un aggettivo.

Il timido linguaggio del cuore, nella sua ricca disseminazione testuale (spesso e volentieri metaforica), contraddice la teleologia materialistica enunciata nella perfezione malavogliesca, e nello stesso tempo, alludendo cifratamente a pensieri e convinzioni dell'autore, inserisce le vicende dei vinti in una complessa e sofferta dimensione antropologico-esistenziale.

FRANCESCO BRANCIFORTI – ELISA FERRATA

UNA OUVERTURE PER
CAVALLERIA RUSTICANA

CATANIA 2003 - pp. 192 - € 18,00

Questo libro ha origine dal fortunoso ritrovamento tra le carte di Giovanni Verga dell'autografo dello spartito della *Ouverture* alla *Cavalleria rusticana* scritta da Giuseppe Perrotta per incarico dello stesso scrittore, suo intimo amico. Avendo in animo di trarre dall'oblio le note che al dramma verghiano erano destinate in apertura di sipario, è parso giusto ricercare ancora tra quelle stesse carte altre testimonianze che illuminassero maggiormente le circostanze e i condizionamenti, dai quali queste pagine di musica erano nate e germogliate con entusiasmo per diventare subito dopo fiori avvizziti.

Invero gli sforzi della ricerca sono stati ripagati, sia per la molteplice dovizia delle carte del Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania sia per la generosa liberalità e lungimiranza del nipote del musicista, Emanuele, musicista insigne anch'esso, che ha voluto depositare nella Biblioteca del Conservatorio G. Verdi di Milano, ove ha insegnato, i manoscritti del nonno e renderli così disponibili agli studiosi. È qui che il testo del "bozzetto sinfonico" per la *Cavalleria rusticana* compare sempre di mano dell'autore nella sua seconda ed ultima stesura, che ne permette finalmente l'esecuzione orchestrale, negata dal primo manoscritto catanese per la sua provvisoria annotazione per solo pianoforte senza orchestrazione.

Dall'archivio del Fondo Verga sono stati riesumati tutti i documenti che illustrano le vicende dell'amicizia fraterna che legò per mezzo secolo Giovanni Verga e Giuseppe Perrotta; e con essi Luigi Capuana e Federico De Roberto e poi altri noti e meno noti, come Carlo Del Balzo, Salvatore Farina, Emanuele Navarro, Filippo Filippi, Francesco D'Arcais, Antonio Scontrino. A tutti s'è chiesta e data voce, perchè gli anni della Catania di fine Ottocento, restia e refrattaria isola nell'isola, fossero almeno illuminati dalle speranze, dai sogni, dalle conquiste e dalle cadute di chi affidò all'evasione nel Continente la sua individuale fortuna.

I ROMANZI CATANESI
DI GIOVANNI VERGA

Atti del I Convegno di Studi
Catania, 23-24 novembre 1979

CATANIA 1981 - pp. 316 - € 16,00

Sommario: G. Petronio, *Appunti per una storia e tipologia del romanzo italiano nel primo ottocento* (p. 9); P.M. Sipala, *Il dibattito critico sul primo Verga* (p. 33); P. Mazzamuto, *I carbonari della montagna tra ideologia e codice* (p. 45); A. Di Grado, *Il maestro di Verga: gli «astratti fivori» di Antonino Abate* (p. 67); N. Minco, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne I Carbonari della Montagna* (p. 81); G. Ragonese, *Quello che resta di Amore e Patria* (p. 105); E. Scuderi, *Preistoria del Verga narratore* (p. 143); C. Colicchi, *Impegno politico e fonti storiche ne I Carbonari della Montagna* (p. 151); C. Musumarra, *I «vinti» dei primi romanzi verghiani* (p. 165); G. Finocchiaro Chimirri, *I romanzi giovanili del Verga nella critica del tempo* (p. 177); G. Alfieri, *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale* (p. 189); F. Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria* (p. 261); G. Santangelo, *Bilancio del Convegno* (p. 30).

I ROMANZI FIORENTINI DI GIOVANNI VERGA

Atti del II Convegno di Studi
Catania, 21-22 novembre 1980

CATANIA 1981 - pp. 228 - € 14,00

Sommario: R. Scrivano, *«Menzogna romantica e verità romanzesca» nel Verga fiorentino* (p. 7); F. Nicolosi, *Una peccatrice e il realismo vergiliano* (p. 37); P. Giannantonio, *La «Peccatrice» a Napoli* (p. 45); M. Luisa Patruno, *Una peccatrice: integrazione e rinuncia nell'ideologia borghese del primo Verga* (p. 53); C. Riccardi, *Da Storia di una capinera a Padron Ntoni: evoluzione tematica e stilistica* (p. 63); S. Campailla, *Autografia e simboli nella Storia di una capinera* (p. 75); S. Rossi, *Alcune notazioni critiche su Eva* (p. 95); D. Consoli, *La doppia ottica vergiliana nei romanzi anteriori ai Malavoglia* (p. 121); G.P. Marchi, *Dallo «scatolino» all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti* (p. 139); R. Verdirame, *Le due redazioni di Tigre Reale* (p. 159); S. Riolo, *Tra italiano di Sicilia e «italiano di Firenze»: l'ordito linguistico di Storia di una capinera* (p. 193); G. Petronio, *Bilancio del Convegno* (p. 221).

I MALAVOGLIA

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 26-28 novembre 1981

CATANIA 1982 - Voll. 2 - pp. 930 - € 42,00

VOLUME PRIMO

Introduzione: Giorgio Petrocchi, *I Malavoglia nel centenario* (p. 11).

I

I MALAVOGLIA OPERA LETTERARIA

Relazione: S.B. Chandler, *I Malavoglia come opera letteraria* (p. 19).
Comunicazioni: Giorgio Barberi Squarotti, *Il paesaggio e i ritratti ne I Malavoglia* (p. 35); Sergio Campailla, *I Malavoglia e La bocca del lupo di R. Zena* (p. 57); Cosimo Cucinotta, *Gli animali parlanti dei Malavoglia* (p. 77); Arnaldo Di Benedetto, *Flaubert in Verga* (p. 85); Matilde Dillon Wanke, *Cameroni, I Verga, I Malavoglia* (p. 103); Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donne dei Malavoglia* (p. 123); Emerico Giachery, *Echi goldoniani nei Malavoglia?* (p. 145); Gian Paolo Marchi, *Il finale dei Malavoglia: dalla romanza al recitativo* (p. 153); Giancarlo Mazzacurati, *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespolo* (p. 163); Pietro Mazzamuto, *Il cronotopo de I Malavoglia* (p. 181); Rossana Melis, *Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa* (p. 209); Vincenzo Paladino, *La conquista de I Malavoglia (L'autore, il lettore, l'opera)* (p. 237); Maria Luisa Patruno, *I Malavoglia romanzo del presente: ottica corale e tempi del racconto* (p. 259); Gaetano Ragonese, *L'epilogo de I Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary* (p. 269); Paolo Mario Sipala, *Due vite parallele: Ntoni Malavoglia e Rocco Spatù* (p. 301); Tibor Wlassics, *L'ottica di Verga* (p. 313).

II

I MALAVOGLIA FRA STORIA, IDEOLOGIA E ARTE

Relazione: Giuseppe Petronio, *I Malavoglia fra storia, ideologia e arte* (p. 329).
Comunicazioni: Pompeo Giannantonio, *I Malavoglia e la borghesia* (p. 357); Lucia Martinelli, *Approccio ad un'analisi del discorso narrativo dei Malavoglia* (p. 375); Maria Paladini Musitelli, *Tipologie sociali e ideologia ne I Malavoglia* (p. 385); Francesco

Nicolosi, *Coscienza socio-etica della realtà nei Malavoglia* (p. 401); Michela Sacco Messinco, *Alcune considerazioni in margine ai Malavoglia: il ruolo della storia nel romanzo verghiano* (p. 421).

VOLUME SECONDO

III

LA LINGUA E IL TESTO DEI MALAVOGLIA

Relazioni: Giovanni Nencioni, *La lingua dei Malavoglia* (p. 445); Francesco Branciforti, *L'autografo dei Malavoglia* (p. 515).

Comunicazioni: Gabriella Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura de I Malavoglia* (p. 565); Riccardo Ambrosini, *L'impersonale nei Malavoglia dal punto di vista della critica linguistica* (p. 637); Raffaele Morabito, *Unità metriche nel primo capitolo dei Malavoglia* (p. 685); Carla Riccardi, *L'autografo dei primi Malavoglia*; Padron Ntoni, *Cavalleria rusticana e il romanzo* (p. 713); Riccardo Scrivano, *"Buoni diavolacci" e "poveri diavoli" nei Malavoglia* (p. 731); Pietro Spezzani, *I manzonismi nei Malavoglia* (p. 739).

IV

I MALAVOGLIA NELLA CULTURA LETTERARIA DEL NOVECENTO

Relazione: Romano Lupertini, *I Malavoglia nella cultura letteraria del Novecento* (p. 773).

Comunicazioni: Marziano Guglielminetti, *I Malavoglia di Pratolini* (p. 813); Gisella Padovani, *L'antiverghismo di Silone* (p. 817); Rita Verdirame, *Vergha e Togli: Varianti nella tecnica narrativa del ritratto* (p. 827); Giovanni Cecchetti, *I Malavoglia nel mondo di lingua inglese. Le traduzioni* (p. 845); Cesare G. De Michelis, *I Malavoglia nei paesi slavi* (p. 857); Lia Fava Guzzetta e André Sempoux, *I Malavoglia in Francia* (p. 871); Marianello Marianelli, *I Malavoglia in Germania* (p. 887); Maria de las Nieves Muniz Muniz, *Reflexiones en torno a la primera traducción española de I Malavoglia* (p. 899).

CAPUANA VERISTA

Atti dell'Incontro di Studi
Catania, 29-30 ottobre 1982

CATANIA 1981 - pp. 310 - € 14,00

PARTE PRIMA CAPUANA VERISTA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *Introduzione* (p. 13); Marina Paladini Musitelli, *Capuana verista* (p. 19); Carlo A. Madrignani, *Tortura* (p. 27).

Interventi: Emanuela Scarano (p. 41), Pietro Mazzamuto (p. 47), Domenico Tanteri (p. 49), Nino Borsellino (p. 55), Vitilio Masiello (p. 59), Giuseppe Petronio (p. 65), Paolo Mario Sipala (p. 67).

Repliche: Carlo A. Madrignani (p. 73), Maria Paladini Musitelli (p. 77).

CAPUANA OGGI

Relazioni: Anna Barsotti, *«C'era una volta...» il verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana* (p. 85); Gianni Oliva, *Per un'archeologia di Capuana: «sindizi» vecchi e nuovi* (p. 101); Pietro Mazzamuto, *Il teatro di Capuana, oggi* (p. 117).

Interventi: Guido Nicastro (p. 133), Carmelo Musumarra (p. 137), Francesco Caliri (p. 141).

Repliche: Gianni Oliva (p. 147), Pietro Mazzamuto (p. 149).

PARTE SECONDA

Paola Azzolini, *Gli Studi sulla letteratura contemporanea di Luigi Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo* (p. 153); Francesco Caliri, *Dalla lingua al dialetto in Malia* (p. 177); Matteo Durante, *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana* (p. 199); Aldo Maria Morace, *L'Apoteosi crisipina di Capuana* (p. 265).

NATURALISMO E VERISMO

I generi: poetiche e tecniche

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 10-13 febbraio 1986

CATANIA 1988 - Voll. 2 - pp. 816 - € 42,00

Introduzione: Giuseppe Giarrizzo, *Società e letteratura nell'età del naturalismo* (p. 9).

I

STATO DEGLI STUDI SUL VERISMO
E SUL NATURALISMORelazioni: Viliho Masiello, *Gli studi sul naturalismo italiano* (p. 21); Yves Chavrel, *État présent des études sur le naturalisme* (p. 39).

II

LA NARRATIVA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *La narrativa in Italia nel secondo ottocento tra romanticismo e decadentismo* (p. 83); Hans-Jörg Neuschäfer, *La prose naturaliste et sa vision du monde* (p. 107).Comunicazioni: Giorgio Longo, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto* (p. 127); Pietro Mazzamuto, *La notte di Aci Trezza* (p. 143); Maria de las Nieves Muniz Muniz, *Immedesimazione e straniamento in Verga e in Galdós* (p. 153); Mariella Muscaricello, *Un intellettuale verghiano: Il topos del medico nella narrativa di Giovanni Verga* (p. 173); Franco Petroni, *Logica economica e ragione borghese nel Mastro-Don Gesualdo* (p. 203); Maria Teresa Pulcio, *Le storie del Castello di Trezza, novella fantastica?* (p. 227); Giuseppe Rando, *Il «nodo» di Fantasticheria* (p. 239); Anna Storti Abate, *Enrico Onufrio: un naturalista tra Arcadia e decadentismo* (p. 257); Mario Tropea, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga* (p. 279); Rita Verdirame, *Il «realismo» di Girolamo Ragusa-Moleti* (p. 307).

III

IL TEATRO

Relazioni: Franca Angelini, *Teatro verista in Italia* (p. 323); Manfred Kelkel, *Le naturalisme et le verisme dans l'opera au tournant du XXème siècle* (p. 345).Comunicazioni: Paul Delsemme, *L'adaptation théâtrale du roman naturaliste* (p. 357); Giovanna Alco, *Luigi Capuana e il teatro di Henry Beque: a proposito di una traduzione introvabile* (p. 377).

IV

LA POESIA

Relazioni: Paolo Mario Sipala, *La poesia verista* (p. 405); Ulrich Schulz-Buschhaus, *Esquisse d'une tradition de poésie «naturaliste»* (p. 431).

V

LE POETICHE

Relazioni: Nicola Mineo, *Teorie e poetiche del verismo sino a Malavoglia* (p. 451); David Baguley, *Vers une poétique naturaliste* (p. 503).Comunicazioni: Sergio Blazina, *L'«illusione della realtà». La poetica verghiana e il progetto-Malavoglia: note per uno studio* (p. 525); Gaetano Compagnino, *Dal romanzo storico al verismo: Gramsci, De Sanctis e il problema del realismo moderno* (p. 547); Francesco D'Episcopo, *Il Verga di Jovine: proposte di revisione del rapporto tra verismo e primo neorealismo* (p. 583); Francesco Nicolosi, *Naturalismo e verismo: concordanze e divergenze* (p. 599); Giorgio Patrizi, *Un'idea di realismo in Verga* (p. 615); Maria Luisa Patruno, *Capuana. Evoluzione dei generi e teoria del romanzo* (p. 629); Domenico Tanteri, *La «sociologia» dei veristi* (p. 647).

VI

LE TECNICHE

Relazioni: Giovanni Pirodda, *Le tecniche narrative del verismo* (p. 673); Halina Suwala, *A propos de quelques techniques narratives du naturalisme* (p. 699).Comunicazioni: Carminella Sipala, *Per uno statuto del «discours réaliste»: la casa dei minatori in Germinal* (p. 717).

VII

TAVOLA ROTONDA
VERGA FUORI D'ITALIAComunicazioni: Luis López Jiménez, *Giovanni Verga en Espagne* (p. 751); Danuta Knysz-Rudzka, *Giovanni Verga en Pologne* (p. 759); Maria Rév, *Verga et Tchékobor* (p. 773); Michaela Schiopu, *Verga e altri narratori veristi tradotti in Romania (1880-1918)* (p. 785); Dorothy Speirs, *Giovanni Verga aux Etats-Unis* (p. 797).

IL CENTENARIO
DEL «MASTRO-DON GESUALDO»

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 15-18 marzo 1989

CATANIA 1991 - Voll. 2 - pp. 675 - € 42,00

Introduzione: Giorgio Petrocchi, *Gli anni del «Mastro-don Gesualdo» (a mo' di Preludio)* (p. 13).

I

IL «MASTRO» TRA REALTÀ E SIMBOLO

Sergio Blanzina, *La frontiera sperimentale del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 25); Jean Lacroix, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di Mastro don Gesualdo* (p. 37); Romano Luperini, *L'allegoria di Gesualdo* (p. 55); Vitilio Masiello, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 81); Maria de las Nieves Muniz Muniz, *Tempo e logica nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 101); Maria Luisa Patruno, *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 121); Giovanni Pirodda, *Le forme narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 133); Vittorio Russo, *Resistenza e mutazione di un nucleo narrativo* (p. 151); Riccardo Scrivano, *Tempo e narrazione nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 159).

II

IL «MASTRO» TRA STORIA E IDEOLOGIA

Giuseppe Barone, *La rivoluzione e il mezzogiorno Monarchia amministrativa e nuove élites borghesi* (p. 171); Rosario Contarino, *La morte di Mastro-don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'«ars moriendi» borghese* (p. 187); Luisa Mangani, *1889: una svolta nella cultura politica italiana?* (p. 199); Pietro Mazzamuto, *Le marionette viventi e parlanti* (p. 213); Robeno Mercuri, *Prospettive intertestuali nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 223); Mariella Muscariello, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al «Mastro-don Gesualdo»* (p. 235); Gianni Oliva, *Sulla tipologia del personaggio: i fratelli Trao* (p. 255); Marina Paladini Musitelli, *Il progetto verista incontra la storia* (p. 267); Paolo Mario Sipala, *Il pesce e l'uovo: le Trao in casa Motta* (p. 285); Mario Tropca, *«Mastro-don Gesualdo» romanzo "famigliare" o romanzo di "padri e figli" fra tragedia e parodia* (p. 291); Rita Verdirame, *Villani e carbonari nell'opera di Giovanni Verga* (p. 317).

III

IL «MASTRO» TRA LINGUA E STILE

Francesco Bruni, *Sulla lingua del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 357); Gabriella Alfieri, *Le «mezze» tinte dei «mezzi» sentimenti nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 433); Francesco Nicolosi, *Tecnica narrativa e discorso indiretto libero nelle due redazioni del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 553); Carla Riccardi, *I dubbi dell'autore: il personaggio Gesualdo dalla «Nuova Antologia» all'edizione Treves* (p. 581); Luciana Salibra, *Il toscanismo nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 597).

IV

IL «MASTRO» E LA CRITICA

Philippe Goudey, *Les traductions françaises de «Mastro don Gesualdo»* (p. 621); Carmelo Musumarra, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica del Momigliano* (p. 631); Giuseppe Petronio, *La critica vergiana e «Mastro-don Gesualdo»* (p. 643); Felice Rappazzo, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica dei contemporanei* (p. 661).

I VERISMI REGIONALI

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 27-29 aprile 1992

CATANIA 1996 - Voll. 2 - pp. 867 - € 42,00

Saluto del Prof. Gaspare Rodolico (p. 5).

IL VERISMO IN PIEMONTE

Francesco Spera, *Il verismo travisato: la poetica realista in Piemonte* (p. 11); Alda Rossebastiano, *Riflessi veristici nella lingua dei narratori piemontesi del secondo Ottocento* (p. 23).

IL VERISMO IN LIGURIA

Carla Riccardi, *Verismo ligure: Zona novelliere* (p. 55).

IL VERISMO IN LOMBARDIA

Gian Paolo Marchi, *Appunti sul verismo lombardo* (p. 77); Silvia Morgana, *Il verismo in Lombardia tra lingua vera e vera finzione* (p. 99); Marinella Folli, *Il realismo linguistico di Emilio De Marchi* (p. 119).

IL VERISMO IN VENETO

Elvio Guagnini, *Elementi veristici e naturalistici nella letteratura dell'area veneta* (p. 133); Luciano Morbiato, *Sopra alcuni aspetti linguistici della letteratura veneta di fine Ottocento* (p. 151).

IL VERISMO IN TOSCANA E NEL LAZIO

Riccardo Scrivano, *Il verismo dell'Italia mediana: aspetti letterari* (p. 189); Fabrizio Franceschini, *Scelte linguistiche e dimensione narrativa in Pratesi, Vincini, Nieri* (p. 219).

IL VERISMO IN UMBRIA E NELLE MARCHE

Pasquale Tuscano, *Il verismo e la narrativa umbra e marchigiana tra fine Ottocento e primo trentennio del Novecento* (p. 303).

IL VERISMO IN ABRUZZO E NEL MOLISE

Gianni Oliva, *Aspetti del verismo in Abruzzo: Domenico Ciampoli e modelli letterari del realismo* (p. 335); Pietro Trifone, *Italiano letterario regionale. Il caso del verista chietino*

G. Mezzanotte (p. 365); Antonio Sorella, *Il 'verismo' di Gabriele D'Annunzio* (p. 379); Sebastiano Martelli, *Il verismo nel Molise* (p. 403).

IL VERISMO IN CAMPANIA

Antonio Palermo, *La coscienza letteraria degli scrittori napoletani al tempo del verismo* (p. 447); Rossana Melis, *Narrativa popolare/rusticana e modello verghiano nei periodici napoletani di fine '800: tra il «Corriere del Mattino» e «l'Intasio»* (p. 465); Patricia Bianchi, *Scrivere alla maniera verista: ambiente e personaggi tra regionalità e lingua letteraria* (p. 531).

IL VERISMO IN PUGLIA E BASILICATA

Ferdinando Pappalardo, *Il verismo in Puglia e in Lucania* (p. 557); Nicola De Blasi, *Lingua e colore locale in novelle basilicatesi di fine Ottocento* (p. 585).

IL VERISMO IN CALABRIA

Rita Librandi, *Lingua e cultura narrativa di epoca verista nella letteratura calabrese: Misasi e Padula* (p. 621).

IL VERISMO IN SARDEGNA

Giovanni Pirodda, *Realismo, naturalismo e verismo in Sardegna* (p. 673); Cristina Lavinio, *Lingua e colore locale nella narrativa sarda del secondo '800* (p. 687).

IL VERISMO IN CORSICA

Annalisa Nesi, *La novella storica in Corsica: preistoria di un possibile verismo* (p. 709).

IL VERISMO A MALTA

Giuseppe Brincat, *Il verismo a Malta: dal bozzetto al romanzo impegnato* (p. 755); Arnold Cassola, *Il viaggio e gli scritti 'maltesi' di Luigi Capuana* (p. 787).

Gabriella Alfieri, *Lingua e letteratura nei «verismi»: un intreccio o un intralcio?* (p. 815).
Indice degli autori citati (p. 825); *Indice delle opere citate* (p. 843).

GLI INGANNI DEL ROMANZO

«I Vicerè» tra storia e finzione letteraria

Atti del Congresso celebrativo del centenario dei *Vicerè*
Catania, 23-26 novembre 1994

CATANIA 1998 - pp. 550 - € 26,00

Antonio Di Grado, *Presentazione* (p. 5).

«I VICERÈ» OPERA LETTERARIA

Giovanni Maffei, *Il romanzo antropologico* (p. 15); Giancarlo Borri, *«I Vicerè» romanzo storico imperfetto* (p. 71); Sergio Campailla, *Le figure mostruose del potere* (p. 81); Rosario Contarino, *Gli inganni della letteratura dall'«Allusione» ai «Vicerè»* (p. 93); Domenico Tanteri, *Tempo e storia nei «Vicerè»* (p. 115); Marinella Cantelmo, *Silenzi d'autore: mito e modi dell'impersonalità narrativa nei «Vicerè» di F. de Roberto* (p. 135); Michela Sacco Messinco, *Il vuoto barocco della storia* (p. 167).

I PERSONAGGI

Antonio Palermo, *La folla dei «Vicerè»* (p. 185); Paolo Mario Sipala, *Il romanzo di Consalvo* (p. 197); Norberto Cacciaglia, *Il «ne varietur» nella politica di Consalvo Uzeda* (p. 211); Carmelo Spalanca, *L'ascesa politica del principe Consalvo* (p. 223); Pietro Mazzamuto, *L'arte di Michelasso (ovvero lo stereotipo del monaco corrotto)* (p. 241); Ada Neiger, *Tutte le donne dei «Vicerè»* (p. 255); Alida D'Acquino, *Tra «L'Allusione» e «I Vicerè»: Teresa e Matilde* (p. 267); Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donna Ferdinanda non sapeva scrivere* (p. 297); Mariella Muscariello, *Un'«intrusa» nei «Vicerè»: il romanzo di Matilde* (p. 309).

LA LINGUA

Alfredo Stussi, *Appunti sulla lingua dei «Vicerè»* (p. 329); Marco Perugini, *Livelli di discorso nei «Vicerè»* (p. 373).

FORTUNA DEL «VICERÈ»

Emma Grimaldi, *La ragione e i mostri, «I Vicerè» cent'anni dopo* (p. 391); Matteo Collura, *De Roberto o il potere del sottopadrone* (p. 457); Giorgio Longo, *«I Vicerè» in Francia* (p. 465); Maria Teresa Navarro Salazar, *Tradurre la lingua dei «Vicerè»: il modello spagnolo* (p. 487); Fernando Gioviale, *La dispersione tragicomica di Diego Fabbri* (p. 527); Natale Tedesco, *Per concludere (provvisoriamente)* (p. 541).

IL TEATRO VERISTA

Atti del Congresso

Catania, 24-26 novembre 2004

CATANIA 2007 - Voll. 2 - pp. 807

VOLUME PRIMO

I

PER UN TEATRO VERISTA: PROPOSTE E PROPOSITI

Franca Angelini, *Scena reale, scena simbolica nel naturalismo italiano ed europeo* (p. 9); Guido Nicastro, *Teatro nazionale e teatri regionali nell'Italia unita* (p. 17); Gianni Oliva, *Capuana, Verga e il progetto teatrale verista* (p. 27); Rita Verdirame, *Giacosa, Verga e De Roberto discorrono di teatro* (p. 41).

II

CAPUANA, VERGA, DE ROBERTO

Donatella La Monaca, *L'«infinito dell'anima»: «passione» e «metodo» nei drammi in lingua di Luigi Capuana* (p. 65); Mariella Muscariello, *Una commedia tra le novelle: Malia e Le Paesane di Luigi Capuana* (p. 77); Laura Nay, *«Col coltello anatomico di un valente chirurgo»: la «dissezione» di Giacinta* (p. 91); Luciana Pasquini, *Gli atti unici del Capuana in lingua* (p. 135); Mario Tropea, *Luigi Capuana: vampiri e forze occulte nelle pagine e sulla scena* (p. 153); Raffaele Morabito, *Lo spazio del teatro nella narrativa verghiana* (p. 175); Antonio Di Silvestro, *Verga tra teatro e romanzo. Dal tuo al mio* (p. 187); Aldo Maria Morace, *Satira antiderivale ed etbos familiare nei Nuovi tartufi* (p. 211); Giuseppe Rando, *Le metamorfosi della «lupa» tra narrativa e teatro* (p. 237); Gian Paolo Marchi, *Il teatro nel teatro. Il libretto di Domenico Monleone per il melodramma Il mistero* (p. 265); Rosa Maria Monastra, *A proposito del verga «mondano»: gli abbozzati teatrali intorno alla novella Il come, il quando ed il perché* (p. 281); Francesco Branciforti, *Verga dietro le quinte: dal carteggio Verga-Paola* (p. 297); Giorgio Longo, *Il teatro verista in Francia* (p. 321); Giovanni Maffei, *Idee derobertiane sul teatro: le cose che si possono e che non si possono rappresentare sulla scena* (p. 337); Giuseppe Traina, *Da Spasimo a La tormenta. Il difficile rapporto di De Roberto col teatro e la sua riflessione sui generi letterari* (p. 353).

III

LA LINGUA DEL TEATRO VERISTA

Pietro Trifone, *Aspetti linguistici del teatro verista* (p. 9); Paolo D'Achille, *Sulla lingua di Cavalleria rusticana* (p. 23); Claudio Giovannardi, *La lupa: dalla novella alla commedia* (p. 49); Gabriella Alfieri, *La sora e la comare: «scene popolari» verghiane tra Vezzi e Milano* (p. 71); Daria Motta, *Il "formulario della galanteria". Stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di Rose caduche* (p. 157); Riccardo Cimaglia, *Dal teatro al romanzo. Analisi linguistica di Dal tuo al mio* (p. 187); Nicola De Blasi, *«Un italiano di ripiego»: Gli occhi consacrati di Roberto Bracco dal napoletano all'italiano* (p. 221).

IV

TEATRO VERISTA E DINTORNI

Marziano Guglielminetti, *I sei personaggi in cerca d'autore e il "teatro nel teatro"* (p. 243); Rossana Melis, *Verga e il teatro veneziano* (p. 257); Gisella Padovani, *Temi scapigliati, polemica ideologica, "studio dal vero" in una commedia di Giuseppe Anrella Costanzo: I ribelli (1874)* (p. 297); Carla Riccardi, *Dai «cilapponi» alla «povera gente»: realismo grottesco e tragico nel teatro milanese di fine Ottocento (Dossi, Verga, Bertoluzzi)* (p. 311); Carmelo Spalanca, *Dall'individuo alla società: La zolfara di Giuseppe Giusti Sinopoli* (p. 337); Salvatore Zarcone, *Tito Marrone: Re Ferdinando* (p. 351); Laura Caretti, *Dal tuo al mio nella messinscena di Strehler* (p. 363); Stefania La Vaccara, *Variazioni postveriste: Mascagni, D'Annunzio e Parisina* (p. 393); Emanuela Ersilia Abbadessa, *Le verità nascoste. Vero e verismi nel teatro lirico* (p. 429).

FERDINANDO DI GIORGI

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTOcon introduzione e note
di M. Emma Alaimo

CATANIA 1985 - pp. 471 - € 16,00

Indice: Introduzione (p. 5); Avvertenza (p. 63); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-75) (p. 67); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 461).

MARCO PRAGA

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di Ninfa Leotta

CATANIA 1987 - pp. 329 - € 14,00

Indice: Premessa (p. 5); Introduzione (p. 9); Note ai testi (p. 49); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-98) (p. 51); Appendice (nn. I-XI) (p. 299); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 323).

VITTORIO PICA

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di Giovanni Maffei

CATANIA 1998 - pp. 308 - € 15,00

Indice: Premessa (p. 5); Introduzione (p. 7); Nota ai testi (p. 93); Lettere a Federico De Roberto (p. 99); Appendice (p. 279); Indice delle segnature (p. 291); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 295).

CARTEGGIO VERGA-ROD

Introduzione e note di Giorgio Longo

CATANIA 2004 - pp. 471 - € 16,00

In questo volume compare tutto il carteggio Verga-Rod, costituito complessivamente da 320 lettere, e in particolare da 152 lettere di Verga a Rod e da 168 lettere di Rod a Verga. Come si sa, il primo gruppo di lettere è stato pubblicato da Fredi Chiappelli nell'ed. le Monnier del 1954, ed è proveniente dalla Bibliothèque Cantonale et Universitaire di Losanna. Il secondo gruppo di lettere invece proviene in parte dal Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, dove sono conservati gli originali sia autografi sia dattiloscritti e firmati (n. 121) e per la parte rimanente dalla Bibliothèque Cantonale et Universitaire di Losanna, dove sono conservate le copie sia autografe sia dattiloscritte, tutte naturalmente senza sottoscrizione. Queste ultime sono state pubblicate parzialmente da Jean-Jacques Marchand in appendice al vol. *Edouard rod et les écrivains italiens* (sette integralmente e le restanti in riassunto). Infine compaiono qui anche le sedici lettere di Rod dattiloscritte e firmate, che Fredi Chiappelli ebbe in copia dall'erede Martineau, genero dello scrittore, e pubblicò in *Appendice* alla sua edizione del '54; di esse qui si pubblica il resto secondo gli originali conservati nella Biblioteca Universitaria Regionale di Catania in numero di quattordici; per le due rimanenti si riproduce il testo delle copie dell'ed. Chiappelli.

Il presente carteggio pertanto è ricostruito sugli originali e, ove esse mancano, sulle copie, una volta accertato che queste ultime, sulla base delle collazioni eseguite sui reperti pervenuti in doppio (due originali autografi e due copie dattiloscritte nella trascrizione autorevole di Chiappelli) sono risultate in linea di massima fedeli.

VOL. I (1984) - € 13,00

INDICE: *Presentazione* (p. 5); Francesco Branciforti, *La prefazione dei Malavoglia* (p. 7); Francesco Nicolosi, *Verga tra De Sanctis e Zola* (p. 47); Federico De Roberto, *Romanzi italiani: Giovanni Verga. Nota introduttiva* di Antonino Di Grado (p. 99); Sergio Cristaldi, *Verga tra narrativa e teatro: La caccia al lupo* (p. 133); Alfonso Leone, *Non alvari ma sedie di Vienna nel salone di casa Truo* (p. 173). Rassegna Bibliografica: *Bibliografia derobertiana (1981-1983)*, a cura di Antonio Di Grado (p. 182).

VOL. II (1985) - € 13,00

INDICE: Nicolò Mineo, *Società politica e ideologica nell'opera del Verga. Dal romanzo storico al verismo* (p. 5); Paolo Nalli, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaïmo (p. 121). Rassegna Bibliografica: *Bibliografia capuaniana (1982-1985)*, a cura di Gianni Oliva (p. 229).

VOL. III (1986) - € 13,00

INDICE: *Promessa* (p. 7); Carlo Alberto Augeri, *La Sicilia tra mutazione culturale e dramma acculturativo ne I Malavoglia* (p. 9); Donato Margherito, *I Malavoglia: fonti meridionaliste e destino tragico nel sistema dei personaggi* (p. 33); Franco Petroni, *Il linguaggio negato* (p. 99); Teresa Poggio Salani, *La "forma" dei Malavoglia* (p. 121).

VOL. IV (1987) - € 13,00

INDICE: Gabriella Alfieri, *Ethnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato verghiano* (p. 7); Francesco Branciforti, *Un nuovo testimone per L'amante di Gramigna* (p. 79); Giuseppe Rando, *L'elaborazione di Fantasticheria* (p. 105); Giovanni Tropea, *Sicilianismi segnalati da Verga in una lettera a De Amici* (p. 135); Rosanna Melis, *Rassegna verghiana (1983-1987)* (p. 141).

VOL. V (1988) - € 13,00

INDICE: Margherita Spampinato Baretta, *Dal romanzo alla novella: Certi argomenti di Giovanni Verga* (p. 7); Giorgio Longo, *«Petit Monde», una novella francese di Verga* (p. 71); Francesco Nicolosi, *Il verismo di Giovanni Verga e la narrativa del primo D'Annunzio Bibliografia derobertiana (1984-1988)*, a cura di Rosanna Melis (p. 145); *Bibliografia capuaniana (1986-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 161).

VOL. VI (1989) - € 13,00

INDICE: Raffaele De Cesare, *Tracce balzacchiane nell'opera di Verga* (p. 7); Carla Riccardi, *Per L'amante di Gramigna: prime correzioni sulla «Rivista Minima»* (p. 67); Matteo Durante, *Alla ricerca di un editore (1882: i primi approcci per la stampa del Maestro)* (p. 73); Giorgio Longo, *24 lettere di Carlo Del Balzo a Verga* (p. 89); Salvatore

Claudio Sgroi, *Gli alveari verghiani: un esempio di 'immagine arida' o un fatto di 'langue'?* (p. 111); *Schedario verghiano (1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 121).

VOL. VII (1990) - € 13,00

INDICE: Nicolò Minco, *Il «vero» dei veristi* (p. 7); Stefano Rapisarda, *Allusioni ottiche e finzioni mondane: lo studio delle "classi alte" nelle varianti de I ricordi del Capitano D'Arce* (p. 25); Mariella Muscaricello, *I fantasmi della scrittura. Il marito di Elena e I romanzo impossibile della Duchessa di Lerza* (p. 63); Gisella Padovani, *Un "roman judiciaire" di Salvatore Farina: Il segreto del nevaio* (p. 111); Salvatore Claudio Sgroi, *Sull'italiano dell'800 e dintorni: alcune retrodatazioni* (p. 135); *Notiziario bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 155).

VOL. VIII (1991) - € 13,00

INDICE: Matteo Durante, *Dagli scarti del «Mastro don Gesualdo». Storia di «Mondo pleano»* (p. 7); Francesco Branciforti, *Farina e Verga, «Noi navighiamo volgendoci la poppa»* (p. 93); Nicolò Minco, *Pomilio lettore di Verga* (p. 105); Aldo Maria Morace, *I Primoli, Verga e Capuana* (p. 115); *Notiziario bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 129).

VOL. IX (1992) - € 13,00

INDICE: Giuseppe Traina, *«V'oce piccola la mia, ma forse non vana: Il carteggio inedito di Mario Pucini con Verga e De Roberto* (p. 7); Raffaele De Cesare, *Capuana e Stendhal* (p. 89); Andrea Manganaro, *Croce, De Roberto e «Una vecchia questione»* (p. 113); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 167).

VOL. X (1993) - € 13,00

INDICE: Giuseppe Savoca, *Verga ai fratelli: quattro inediti (più uno)* (p. 7); Aldo Maria Morace, *«Le istantanee» di Capuana* (p. 15); Cinzia Romano, *Emmanuele Navarro Della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento* (p. 61); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 165).

VOL. XI-XII (1994-95) - € 21,00

INDICE: Francesco Branciforti, *De Roberto e il suo doppio: il carzoniere apocrifo di Ermanno Raelli* (p. 9); Gabriella Alfieri, *Le «memorie giovanili» di Veredico De Roberto, ovvero dell'educazione di un giovane perbene* (p. 141); Giovanni Maffei, *Una polemica sulla «letteratura d'eccezione»* (p. 183); Giorgio Longo, *La traduzione francese dell'«Illusione» di De Roberto* (p. 201); Rosario Castelli, *Per una bibliografia degli scritti di Federico De Roberto* (p. 305).

VOL. XIII (1996) - € 13,00

INDICE: Antonio Di Grado-Rosario Castelli, *Federico De Roberto uno e due: il «Dormiente di Piacenza» e altri ragguagli biografici* (p. 7); Francesco Branciforti, *De Roberto sulle rive della Sprea. Lettere di Schönfeld, Sandvoss e altri (con una postilla leopardiana ed una appendice* (p. 23); Rossana Melis, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo ottocento* (p. 105); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 163).

VOL. XIV (1997) - € 13,00

INDICE: Lucia Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga: «L'ira»* (p. 7); Damiana Tiziana Lombardo, *De Roberto-Treves: frammenti di un carteggio* (p. 29); Raffaele De Cesare, *Capuana e Balzac* (p. 49); Rossana Melis, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo Ottocento* (p. 117); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 187).

VOL. XV (1998) - € 13,00

INDICE: Matteo Durante, *Proposte e varianti d'editore* (p. 7); Cinzia Romano, *Polemiche veristiche nella Catania di fine Ottocento* (p. 21); Assumpta Camps, *Appunti per uno studio della fortuna di Giovanni Verga in Spagna* (p. 239); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 251).

VOL. XVI (1999) - € 13,00

INDICE: Antonio Di Silvestro, *Verga e Capuana: tra scrittura come fotografia e poetica della memoria. Appunti per uno studio* (p. 7); Aldo Maria Morace, *Capuana poeta. Tra ritmi e semiritmi* (p. 25); Nicolò Minco, *Verga all'estero e lo straniamento* (p. 89); Raffaele Morabito, *I valenze simboliche e funzionalità narrativa degli animali verghiani* (p. 93); Domenico Tanteri, *Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento* (p. 107); Mario Tropea, *Gnastella, Verga, l'asino, il Re e la libertà. Un confronto fra le parità e le Novelle Rusticane di Giovanni Verga* (p. 121); Francesco Branciforti, *Lettere vere e lettere fantasma: contributo minimo alla edotica dei carteggi* (p. 135); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 151).

VOL. XVII (2000) - € 13,00

INDICE: *Presentazione* (p. 7); Pietro Trifone, *Cavalleria rusticana* (p. 9); Ermanno Paccagnini, *Una Lupa tra lupo* (p. 31); Davide Conrieri, *Lettura di Nedda* (p. 87); Michele Dell'Aquila, *Lettura di Fantastieberia* (p. 115); Roberto Mercuri, *Lettura di Jeli il pastore* (p. 127); Raffaele Sirri, *Lettura di Rosso malpeo* (p. 161); Francesco Branciforti, *L'amante di Gramigna* (p. 177); Tullio Telmon, *La gestualità narrativa verghiana. Un esercizio di lettura* (p. 215); Marziano Guglielminetti, *Pentolaccia* (p. 239); Antonio Di Silvestro, *Un incubabolo del ciclo interrotto* (p. 247); Stefania Stefanelli, *Testo narrativo e testo visivo in Vita dei campi 1897* (p. 285).

VOL. XVIII (2001) - € 13,00

INDICE: Matteo Durante, *Ancora su Vagabondaggio. I testimoni superstiti della tradizione* (p. 7); Francesco Branciforti, *Uno scarabeo per donna Paolina* (p. 21); Riccardo Cimaglia, *La "forma artistica" delle fiabe di Luigi Capuana. Analisi linguistica di C'era una volta* (p. 27); Rosalba Calvagno, *La funzione lirica del "delirio" nel Marebese di Roccaverdina* (p. 95); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 125).

VOL. I, nuova serie (2008)

INDICE: Francesco Branciforti, *Per la storia di Caccia al lupo: novella e dramma* (p. 7); Alessandra Santi, *La lingua del Verga tra grammatica e stilistica: scritto e parlato nei Malavoglia* (p. 41); Dora Marchese, *Paisaggio e scrittura nelle Rusticane: Di là del mare e*

I galantuomini (p. 93); Giorgio Longo, *Traduttori-imitatori: Rod, Eckboud, Verga* (p. 137); Maria Di Venuta, *L'ebbrezza: un racconto incompleto e postumo di Federico De Roberto* (p. 153); Rosaria Sardo, *Gli «scarabocchi marginali» di Capuana alla Sorte di De Roberto* (p. 215); Maria Valeria Sanfilippo, *La «duplice bestia nera» di Capuana* (p. 263).

VOI. II, nuova serie (2009)

INDICE: Nicolò Minco, *Presentazione* (p. 5); Giuseppe Giarrizzo, *I costi "umani" del progresso. La civiltà dell'Europa fra Otto e Novecento* (p. 9); Gabriella Alfieri, *"Pmitate" di critica linguistica sul verismo* (p. 15); Giorgio Longo, *Al di là del nuoro: Verga e il Verismo in Francia* (p. 43); Claudia Olivieri, *"Discorso anomalo" su Verga e la Russia* (p. 63); Romano Luperini, *Debenedetti interprete di Verga* (p. 77); Andrea Manganaro, *Le novelle verghiane nella critica* (p. 85); Guido Nicastro, *Il punto sul teatro di Verga* (p. 109); Matteo Durante, *Una laboriosa ricomposizione verghiana* (p. 117); Salvina Bosco, *Verga on line: dagli autografi alla fruizione digitale* (p. 179); Giovanni Vecchio, *La novella Nedda di Verga e le chiuse da dissodare a Bongiorno* (p. 197); Mario Tropea, *Punto (spiritico) su Capuana* (p. 203); Rosario Castelli, *De Roberto renaissance* (p. 217); Olga Signorello, *L'opera di Antonino Russo Giusti* (p. 249); Michela Toppano, *Spasimo di Federico De Roberto o i compromessi della fede e della ragione* (p. 277); *Recensioni* (p. 301).

VOI. III, nuova serie (2010)

INDICE: Nicolò Minco, *Introduzione* (p. 5); Gabriella Alfieri, *Verso un parlato nazionale-unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico* (p. 7); Rosario Castelli, *Garibaldi, i mille e l'unità d'Italia nel cinema italiano delle origini* (p. 31); Matteo Durante, *«Il fascino poetico della leggenda». Il mito garibaldino e la giovanile poesia del Capuana* (p. 45); Denis Ferraris, *De Roberto e l'invenzione del consalvismo* (p. 77); Giorgio Forni, *«Almeno è certo che andranno al Parlamento solo quelli che sanno parlare...». Motivi antiparlamentari in Capuana e De Roberto* (p. 91); Rosalba Galvagno, *L'unità d'Italia e Garibaldi nell'«aneddoto» di Consalvo uzzeda* (p. 115); Srečko Jurisic, *"Clamor confuso della ribellione". Tematiche risorgimentali nel D'Annunzio verista* (p. 137); Giorgio Longo, *Capuana e l'agiografia del Risorgimento* (p. 155); Romano Luperini, *Verga e il Risorgimento* (p. 173); Giovanni Maffei, *Federico De Roberto e le retoriche del Risorgimento* (p. 185); Andrea Manganaro, *Verga "politico" tra Bottai e Gramsci* (p. 201); Dora Marchese, *La "componente" di Verga* (p. 225); Gian Paolo Marchi, *Esercito e nazione in Giovanni Verga* (p. 233); Laura Molino, *Il parlato postrisorgimentale nei vecchi e i giovani* (p. 259); Daria Motta, *Dallo scritto-narrato di Verga novelliere al parlato interregionale di De Roberto romanziere* (p. 275); Guido Nicastro, *Garibaldi in sicilia. L'altro figlio di Luigi Pirandello* (p. 297); Annamaria Pagliaro, *Il Risorgimento e la frammentarietà del processo storico nei Viceré di Federico De Roberto* (p. 305); Felice Rappazzo, *Il reverendo e il lettighiere* (p. 329); Michela Sacco Messineo, *I siciliani al banchetto della Nazione. Verga e la "rivoluzione"* (p. 347); Rosaria Sardo, *Educazione linguistica e Risorgimento: la narrativa per ragazzi di Capuana* (p. 361); Giuseppe Sorbello, *«Come se fossimo al cosmorama»: ritratti e fantasmagorie veriste nel racconto dell'Italia moderna* (p. 381); Domenico Tanteri, *Capuana e il Risorgimento* (p. 403); Rita Verdirame, *Garibaldi in sicilia e la costruzione letteraria del mito dell'Eroe* (p. 421).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

DIRETTA DA NICOLÒ MINEO

SERIE CONVEGNI

- I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 novembre 1979), Catania, 1981, pp. 316 - € 16,00.
- I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 novembre 1981), Catania, 1981, pp. 228 - € 14,00.
- I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, 1982, voll. 2, pp. 930 - € 42,00.
- Capuana verista*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, 1984, pp. 310 - € 14,00.
- Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), voll. 2, pp. 816 - € 42,00.
- Il centenario del "Mastro-Don Gesualdo"*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, 1991, voll. 2, pp. 675 - € 42,00.
- I verismi regionali*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Catania, 1996, voll. 2, pp. 867 - € 42,00.
- Gli inganni del romanzo. «I l'icere» tra storia e finzione letteraria*, Atti del Congresso celebrativo del centenario dei «Vicerè» (Catania, 23-26 novembre 1994), Catania, 1998, pp. 550 - € 26,00.
- Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania 2007, voll. 2, pp. 807.

SERIE STUDI

- C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, 1981, pp. 335 - € 14,00.
- G. ALFIERI, *Il mollo degli antichi. Proverbi e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, 1985, pp. 317 - € 14,00.
- R. PETRILLO, *Itinerario del primo Verga (1864-1974)*, Catania, 1987, pp. 240 - € 14,00.
- G. PATRIZI, *Il mondo da lontano*, Catania, 1989, pp. 165 - € 14,00.
- D. TANTERI, *Le lagrime e le rasate delle case. Aspetti del verismo*, Catania, 1989, pp. 291 - € 14,00.
- R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torracca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, 1990, pp. 298 - € 16,00.
- A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, 1998, pp. 424 - € 20,00.
- C. RMANO, *Fernando Navarrete della Miraglia. Un percorso esemplare*, Catania, 1998, pp. 308 - € 19,00.
- A. DI SILVESTRO, *I e intermettente del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, 2000, pp. 248 - € 20,00.
- F. BRANCIFORTI-E. FERRATA, *Una Ouverture per Cavalleria Rusticana*, Catania, 2003, pp. 192 - € 18,00.

SERIE CARTEGGI

- E. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo, Catania, 1985, pp. 471 - € 16,00.
- M. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Ninfa Leotta, Catania, 1987, pp. 329 - € 14,00.
- V. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Giovanni Maffei, Catania, 1996, pp. 308 - € 15,00.

SERIE CARTEGGI MAGGIOIRI

- Carteggio Verga-Riad*, introduzione e note di Giorgio Longo, Catania, 2004, pp. 560 - € 40,00.

ANNALI

Vol. I (1984) - € 13,00	Vol. X (1993) - € 13,00
Vol. II (1985) - € 13,00	Vol. XI-XII (1994/95) - € 21,00
Vol. III (1986) - € 13,00	Vol. XIII (1996) - € 13,00
Vol. IV (1987) - € 13,00	Vol. XIV (1997) - € 13,00
Vol. V (1988) - € 13,00	Vol. XV (1998) - € 13,00
Vol. VI (1989) - € 13,00	Vol. XVI (1999) - € 13,00
Vol. VII (1990) - € 13,00	Vol. XVII (2000) - € 13,00
Vol. VIII (1991) - € 13,00	Vol. XVIII (2001) - € 13,00
Vol. IX (1992) - € 13,00	Vol. I, n.s. (2008)