

BIBLIOTECA DI SINESTESIE
20

Nella stessa collana:

1. MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*
2. ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale*
3. MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*
4. *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, a cura di GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE
5. CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan*
6. CRISTIANA CAFINI, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo*
7. *A Cristiana. Contributi di ANGELO FÀVARO e LUIGIA SORRENTINO*
8. *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE
9. *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi, ebook*. Contributi di ENZA LAMBERTI, CARLANGELLO MAURO, DARIO STAZZONE
10. CARLANGELLO MAURO, *Rifare un mondo. Sui Colloqui di Quasimodo*
11. *Indagini letterarie, ebook*. Contributi di ANNAMARIA ANDREOLI, MARILINA DI DOMENICO, ANGELO FÀVARO, ROSA GIULIO, GABRIELLA GUARINO, PIERPAOLO LAURIA, ALFONSO MALINCONICO, VERONICA PESCE, ANTONIO SACCOCCIO, DARIO STAZZONE, MARIA LUCIA ZITO
12. *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, a cura di ANGELO FÀVARO
13. GUGLIELMO PISPISA, *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*
14. *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di RENATO AYMONE
15. *Per Giudici*
16. *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno, ebook*. Contributi di LUCILLA BONAVITA, ANGELO FÀVARO, CLIZIA GURRERI, ANNA LANGIANO, STEFANO LO VERME, ALESSANDRA OTTIERI, RAFFAELLA PICELLO, CARLA PISANI, ANNA POZZI, ANTONELLA SANTORO, CRISTINA UBALDINI, SEBASTIANO VALERIO
17. CARLANGELLO MAURO, *Liberi di dire. Saggi su poeti contemporanei. Fontanella, Volponi, Persanti, Neri, Cucchi, De Angelis*
18. ANNAMARIA ANDREOLI, *Il popolo autore nella Figlia di Iorio di Gabriele d'Annunzio*
19. *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*. Atti del Convegno Internazionale a Fondi, 13 aprile 2012, a cura di ANGELO FÀVARO

LINA IANNUZZI

L'OPERA DI VERGA
E ALTRI STUDI
DI CRITICA LETTERARIA

EDIZIONI SINESTESIE

Responsabile di Redazione: Stefania Cori

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-52-8 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-53-5 *ebook*

Finito di stampare nel mese di Luglio 2014

a cura di PDE Spa presso lo stabilimento di LegoDigit s.r.l.

via Galileo Galilei 15/1 – tel. 0461/24532 – Lavis (TN)

In copertina:

Personaggi 1983 mm 120x155 fotoincisione ad acquaforte e colori simultanei, edizione 100. Per gentile concessione di Anna Romanello

INDICE

I PARTE

<i>Ritorno a Lucia</i>	Pag. 9
<i>A proposito di una lettera "inedita" di Alessandro Manzoni</i>	» 17
<i>Il «Crepuscolo» e il decennio di prova. Il carteggio Tencza - Maffei</i>	» 25
<i>Giuseppe Garibaldi autore di romanzi storici</i>	» 37
<i>A proposito di due lettere del Verga - fotografo a Cesare Pascarella</i>	» 51
<i>Verga drammaturgo fra tradizione e rinnovamento</i>	» 59
<i>La "rima gigante" nel Verga (dai Carbonari della montagna al Mastro)</i>	» 109
<i>La prosa di Ferdinando Martini</i>	» 169

II PARTE

<i>Sigismondo Castromediano</i>	» 179
<i>Fabrizio Colamussi: il teatro</i>	» 187

INDICE

<i>L'ora di tutti di Maria Corti</i>	» 221
<i>La poesia di Biagia Marniti nella cultura mediterranea</i>	» 227
<i>Indice dei nomi</i>	» 239
<i>Nota bio-bibliografica</i>	» 249
<i>Ringraziamenti</i>	» 253

I PARTE

Ritorno a Lucia

In uno sceneggiato televisivo dedicato a Gertrude la “sventurata” monaca di Monza, il personaggio manzoniano suscitò nuove suggestioni. Al contrario fu esclusa la figura di Lucia Mondella, la promessa sposa di Renzo Tramaglino, come la persona del “non detto”. Questa estromissione attesta quanto ancora perduri l’influsso di quella remota interpretazione desanctisiana che si è fissata nell’immaginario collettivo e non solo.

Sul «Corriere della Sera» dell’11 ottobre 2004, per esempio, una volta di più si fa riferimento a Lucia come alla “fanciulla senza parola”, “buona e pura” e quindi “inutile”. Appare evidente, sia pure con toni smorzati, una certa affinità con la valutazione dissacratoria del nostro maggior critico dell’Ottocento che scrisse di una Lucia timida, remissiva come «una povera canna al vento... troppo debole per resistere agli ostacoli... un ideale... iniziale e passivo, rimasto così com’è stato stampato dalla madre e dal confessore».

Dal precedente dettato desanctisiano si dipartirono dunque direttrici che perdurarono a lungo.

Non sarà inutile premettere che l’opera narrativa del Manzoni si fonda anche sulla poetica degli umili e che la vicenda è ambientata in quel secolo XVII connotato, com’è noto, da una

grande decadenza dei costumi ma anche da nobili ideali e in cui coesistono il clero corrotto e il tacitismo, da un lato, e dall'altro personaggi come San Carlo e il cardinale Federigo Borromeo. E ancora che si apre con la triade di Bruno, Campanella, Telesio e si conclude con Galilei e Muratori.

Questa ambivalenza viene riproposta nei *Promessi Sposi* con i due personaggi antitetici di Gertrude, esponente in negativo della classe aristocratica, e di Lucia che si colloca nella realtà quotidiana della gente contadina, vista nell'ottica dell'Autore. Il quale, in un secondo momento, accolse il revisionismo dei romantici della seconda età, miranti a ridimensionare l'iniziale proposta di potenziamento della personalità femminile attraverso l'amore libero ma anche dissacratore e demolitore degli affetti familiari. Perciò Lucia, difendendosi strenuamente dalla violenza dilagante e salvaguardando la propria dignità, compie un atto decisionale ma in armonia con i principi cristiani che, è noto, costituiscono una componente fondamentale della seconda età romantica. In questo senso, si può storicizzare il personaggio, che va visto nella concretezza del discorso manzoniano, al di là dell'interpretazione in chiave psicologica del De Sanctis o in chiave biografica di quanti in Enrichetta, la mite sposa di don Lisander, intravidero non solo l'archetipo di Ermengarda ma pure di Lucia. Invece si potrebbe ipotizzare un qualche influsso esercitato da Giulia Beccaria, troppo a lungo misconosciuta dalla critica ufficiale.

In realtà, Manzoni trascorse la prima infanzia presso la balia al Casale della Costa, sopra Galbiate, non lontano dal Galeotto, e la giovinezza, prima nei collegi di Merate e di Longone e poi presso il padre e una zia smonacata. Perciò sempre lontano da quel vivace personaggio che fu la madre, allora a Parigi con l'efebico Imbonati.

Giulia e il figlio si ritrovarono d'improvviso nei pressi della capitale francese, in piena estate, nel 1805 e precisamente a Meulan. E lì il giovane Alessandro rimase per un quinquennio in cui si compirono gli eventi fondamentali della sua vita, programmati e diretti tutti dalla genitrice: «Ma tendre et πάντα Mère» scriverà a un amico. Tenera dunque, ma anche augusta questa madre e, per ampliamento semantico, dominatrice, sovrana. Non sarebbe perciò da escludere l'ipotesi che, inizialmente, gli schemi della liberazione della personalità femminile si presentarono al Manzoni ventenne proprio nell'ambito di quella società francese, scoperta alla Maisonette dove irrequieti spiriti muliebri (si pensi alla Staël, a madame de Condorcet, alla stessa Giulia Beccaria) celebravano il libero amore. Solo in avvenire Manzoni del romanticismo accoglierà la dimensione metafisica e comincerà a considerare le vicende umane in funzione di una meta trascendentale e un lungo percorso letterario che va dai testi biblici al romanzo alessandrino, da Dante ai probabili memorialisti francesi (Bossuet, Massillon, Bourdaloue) e infine, si è già notato, alle più recenti proposte del secondo Romanticismo. Perciò, mentre tramonta sia il modello della cortigiana, sia quello della pastorella arcadica, insorge con il personaggio di Lucia una creatura nuova che rivendica, tacitamente ma fermamente, il diritto all'esercizio della propria autonoma volontà e alla difesa di fondamentali valori etici e umani. Oltre al principio della dignità muliebre, si pensi pure alla libera scelta dei sentimenti, al senso della famiglia. Né deve trarre in inganno l'estrazione contadina della fanciulla in un mondo complesso che include pure un ritorno a una condizione aurorale del popolo ancora una volta secondo i principi della poetica romantica.

Collocata in un altro contesto storico, una giovane donna inerme, che si fosse opposta alla violenza di un potente, si sa-

rebbe procurato il martirio e sarebbe stata assunta nel cielo dei martiri.

Ma Lucia viene calata nella realtà storica dei romantici della seconda generazione che esaltano il titanismo ma considerano pure il potenziamento delle genti cosiddette “meccaniche”. Fatta questa premessa finalmente ci pare il caso di dare voce al nostro battagliero personaggio. Significativo il suo rapporto con la madre che lei, senza averne l’aria, domina con la forza della propria coscienza (cap. III) e a quello con Renzo che sovrasta, sia pure dolcemente, nel riprenderlo fino all’epilogo del romanzo. A questi due esempi, che sarebbero riferibili a semplici fatti di vita quotidiana se non si svolgessero in un’epoca dominata dalla violenza e in cui prevalgono le due classi sociali l’una degli oppressori e l’altra degli oppressi, conviene aggiungere la citazione di una risposta pregnante anche se laconica. Durante il colloquio tra Federigo Borromeo e le due donne, il cardinale, alludendo a Renzo, chiede: «“Ho sentito parlare di questo giovane, [...] ma come mai uno che si trovò involto in affari di quella sorta, poteva essere in trattato di matrimonio con una ragazza così?”». “Era un giovine dabbene” disse Lucia, facendo il viso rosso, ma con voce sicura». (cap. XXIV)

In quest’ultima, sia pur laconica affermazione seguita da una fine notazione psicologica, affiorano la fermezza del carattere di Lucia e quel pudore che, a partire dalla fine del secolo XVIII, fu una categoria prediletta sia da Foscolo sia da W. Scott, infine anche da Rousseau per citare solo qualche esempio. A questo punto, si avverte l’urgenza di individuare pure il diorama in cui si colloca il Manzoni e che escluderebbe ogni predilezione per quelle figure femminili segnalate invece dal De Sanctis: la Margherita di Goethe, la Giulietta di Shakespeare e la Ermengarda. In Lucia, rispetto a questi antecedenti letterari, vi è la riduzione della componente romantica e avventurosa. Sicché, è divenuto

luogo comune, che perdura a lungo, quello di considerare la giovane protagonista dei *Promessi Sposi* come la scialba ipostizzazione di un concetto etico.

Se d'Annunzio, fin dall'età giovanile, contestava un simile personaggio, molti anni dopo, Giuseppe Ungaretti, nella sua prolusione romana, del 1953, mettendosi su quelle orme, prenderà lo spunto dal severo giudizio del Poeta pescarese per affermare che una figura femminile non ha la possibilità di risaltare nel campo dell'arte "se non è sensualissima". Si passi al vecchio poeta l'opinione originale anche se dissacratoria. Storicizzando il secondo romanticismo si deve precisare che anche il mito della fanciulla pura, perseguitata, ricorrente nella letteratura europea sette-ottocentesca, aiuta a comprendere il personaggio di Lucia. La quale non si collega soltanto all'istanza religiosa del Manzoni, ma riconduce pure a quella tradizione del romanzo alessandrino, con le avventure di Dafni e Cloe, con le *Etiopiche* di Eliodoro, per citare ancora una volta qualche esempio, e rappresenta una delle più cospicue eredità trasmesse dal mondo classico all'età moderna. E sarà al centro della letteratura sociale, a sfondo borghese o contadino, sia nel *roman noir*, sia nel "racconto campagnuolo" che, nel secolo XIX, fiorirà dalla Francia alla Germania, all'Inghilterra, alla Scandinavia e infine all'Italia con le opere di Ippolito Nievo, Giulio Carcano, Caterina Percoto.

Perciò, a proposito di Lucia, si può pensare a un nuovo ideale di donna, ma non in relazione alla castità, che sarebbe un riferimento di comodo, riconducibile alle caratterizzazioni classiche del personaggio come "dramatis persona" e che ormai è desueto, bensì a una finalmente conquistata dimensione di umana autonomia e dignità. In effetti, la componente etico-religiosa si potrebbe valutare anche su un piano essenzialmente laico e moderno come liberazione della personalità femminile nella

sua essenza etico-laicale. Ma se volessimo scoprire non forme di “verità” ma di “validità” nella coscienza storica, ipoteticamente si potrebbe intravedere nel personaggio di Lucia la sublimazione di Giulia. Se il dato biografico non sempre è una chiave di lettura, nel nostro caso vanno pure considerati due fattori fondamentali e cioè che il Manzoni fu un soggetto patologico e l’influsso che la madre, a partire dal soggiorno parigino, esercitò su di lui. Solo dopo un lungo silenzio calato su questa pur eccezionale figura di donna, sono emersi nuovi dati biografici e si è definito meglio il panorama in cui si collocò Madame Beccaria grazie a quella ben documentata biografia di Marta Boneschi, apparsa per i tipi di Mondadori con il titolo *Quel che il cuore sapeva*. Una volta di più, grazie anche a tali acquisizioni, si può ipotizzare una Lucia, filtrata pure da esperienze suggestive (il senso di dipendenza che lega il figlio alla madre) oltre che da esperienze letterarie, come si è già notato, disposte su un lunghissimo arco di tempo.

Componenti queste che hanno agito come stimoli esterni e sono sedimentate poi nella memoria e nel subcosciente dell’Autore. Non dipendenza ma affinità si potrebbe inoltre stabilire tra il personaggio manzoniano e quelle figure femminili, protagoniste di coevi romanzi anglosassoni, le quali appaiono sempre equilibrate e intelligenti, in grado di analizzare la situazione e di fare le proprie scelte in piena libertà di spirito. La dignità morale, attribuita anche a personaggi muliebri di umili natali, è rivendicata, per esempio, da Walter Scott in una di quelle “Introductions”, spia dell’apparato ideologico su cui si fonda la sua opera narrativa. È utile perciò richiamare l’attenzione sulla umile protagonista di *The Heart of Midlothian*, eppure depositaria di quelle potenzialità eroiche latenti anche nel popolo, e su Madge Wildfire, altro personaggio del citato romanzo, emblematica esponente di una classe sociale spodestata dai grandi

proprietari terrieri e infine su Rebecca, affascinante e dignitosa protagonista del romanzo intitolato *Ivanhoe*.

Nel solco di una tradizione, tracciata da Rousseau con Julien e dallo Scott con le sue dignitose figure femminili, talvolta di modesta estrazione sociale oppure emarginate come Rebecca, si inserisce dunque il Manzoni creando un personaggio libero, autonomo sia dal punto di vista etico che esistenziale e, senza dubbio, di non facile interpretazione. Lucia acquista credibilità se considerata come creatura già pervenuta idealmente a quella condizione di autentica ed equilibrata liberazione della propria personalità in armonia con l'etica cristiana e con il proprio stato sociale. E caratterizzata infine dallo scarto androgino temperato, tuttavia, da qualità e sfumature tipicamente femminili («... lei s'andava schermendo, con quella modestia un po' guerriera delle contadine», cap. II). Muovendo da questi dati, finalmente il personaggio può essere interpretato una volta di più anche come specchio del lato positivo del secolo XVII in cui Manzoni, è noto, coglie, nonostante quel contrasto di luci e di ombre, un profondo valore etico. Riguardando Lucia, non più come essere "inutile" e del "non detto", ma nella sua pregnante concretezza di giovane determinata e affettuosa, inserita in un preciso contesto storico, si spiegherebbe anche la sua contrapposizione a Gertrude di estrazione sociale così diversa. Le due figure femminili dunque si possono collocare al vertice di due mondi in conflitto: quello dell'innocenza contro la malizia, del presente contro il passato. Inaccettabili dunque alcune proposte dei mass-media in cui parrebbe quasi di intravedere la tendenza a confondere l'afasia con la reticenza: figura retorica quest'ultima, privilegiata pure da Dante, e ricorrente nel corso del tempo, fino al Manzoni che la userà per dare al racconto un forte tono evocativo.

*A proposito di una lettera “inedita”
di Alessandro Manzoni*

Almeno vent'anni or sono, nell'Archivio di una Casa Editrice di New York (Las Américas) che ha sospeso da tempo ogni attività, con altre carte destinate in prevalenza al macero, è stata rinvenuta fortuitamente la fotoriproduzione di una lettera autografa di Alessandro Manzoni, inviata da Lesa al figlio Pietro il 29 settembre 1849.

Tale reperimento sembrò propizio perché la lettera, ancora inedita, da un lato aveva un suo valore intrinseco per la ricchezza di notizie importanti che contiene, dall'altro veniva a colmare uno dei tanti vuoti che si avvertono nell'epistolario manzoniano. In special modo, il secondo volume dell'edizione mondadoriana, che pur è la più completa, è risultato a lungo frammentario e lacunoso, proprio nell'arco di tempo compreso tra il 1847 e il 1854, soprattutto per quel che riguarda le lettere del Manzoni al figlio Pietro.

A questo punto la storia assume le sfumature di un giallo, poiché ben novanta di quelle lettere sarebbero andate smarrite e se ne conoscono soltanto pochi brani trascritti da G. Molteni e inclusi, ovviamente, nella citata edizione mondadoriana a cura di Cesare Arieti. E ancora da studiosi e amatori del Manzoni (Pio Bondioli, Guido Zadei ecc.) si apprende che documenti

manzoniani sarebbero stati trafugati e trasferiti in Svizzera dove sarebbero custoditi ancora oggi.

Ma, le ricerche, fatte inizialmente per stabilire la provenienza della lettera riprodotta fotograficamente e per attestarne l'autenticità, riuscirono vane. La cosa, quindi, con altre iniziative editoriali non andate in porto, passò nel dimenticatoio. E riaffiorò solo in seguito alla pubblicazione della stessa lettera su la «Nuova Rivista Europea» (settembre 1983) a cura di Este Milani, che ne ha rinvenuta una trascrizione fatta da Pio Bondioli, appassionato studioso di cose manzoniane, per tramite della figlia di lui Miriam.

Dalla collazione della stampa con la fotoreproduzione emergono alcuni errori che non sappiamo a chi attribuire e che qui di seguito registriamo: di libri/ de' libri/ chiesto/ chiesti/ la difficoltà/ le difficoltà superate,/ superate;/ modo, modo; in me/ per me il discorso, o i discorsi/ il discorso o i discorsi opera/ opera, tomo/ terno, tanti saluti/ tanti cordiali saluti.

Ma, occorre tener presente che è in parte sbagliata anche la data del 29 novembre 1849, proposta da Este Milani in luogo del 29 settembre che si legge chiaramente nella fotoreproduzione. Un ulteriore elemento, decisivo per la collocazione cronologica dell'inedito, si rinviene già nell'*incipit*: il disappunto che Manzoni manifesta al figlio Pietro per la mancata concessione del passaporto si collega con una precedente notizia ottimistica, deducibile da una lettera del 15 settembre 1849 inviata al figlio Stefano da donna Teresa Stampa: «Adunque Pietro vuoi dare una capata a Lesa».

Il ritrovamento della trascrizione dell'inedito nell'Archivio Bondioli comunque, nonostante le inesattezze rilevate, fornisce una fondamentale prova di autenticità che, d'altra parte, si può dedurre anche da molteplici dati emergenti dallo stesso conte-

nuto della lettera, interessantissima, che funge da cerniera fra due gruppi di frammenti di lettere indirizzate al figlio Pietro e illumina uno dei periodi più fecondi dell'attività letteraria del Manzoni. Il quale, tra il 1848 e il 1849, lavora con fervore nonostante la poca tranquillità del momento e le tante beghe pubbliche e familiari (si vedano soprattutto le lettere a Giorgina e a Filippo).

«Sono accanito al lavoro e ci sguazzo dentro» leggiamo in un frammento del 13 settembre 1848 e ancora: «Spero di finire e di poter fare il dialogo».

Sicché, mentre va abbozzando il dialogo *Dell'invenzione*, Manzoni porta a compimento, in tempi brevi, quel discorso sul *Romanzo storico* a cui lavorava da un ventennio, anche se la prima e più remota scaturigine va ricercata addirittura in quella famosa lettera a Goethe del 23 gennaio 1821 (I, pp. 222-223), dove già confessava che la «distinzione dei personaggi in storici e in ideali» era un suo inalienabile fallo.

Successive date dell'opera *in fieri* sono segnate dal promemoria del giugno 1829 per G. Cattaneo (*Ivi*, pp. 605-606), dalla lettera al Bianchetti del 20 novembre 1830 (*Ibidem*); ma il progetto si avvierà alla conclusione soltanto nel 1848-49.

Nella lettera, appena acquisita, Manzoni chiede al figlio i libri di cui si serve effettivamente per elaborare la seconda parte del *Discorso* e con riferimenti così precisi, rispetto alle edizioni o alla collocazione, quali egli soltanto poteva fare. E si consideri inoltre che le opere richieste (Corneille, Voltaire, Scott) sono tutte reperibili nella casa milanese di Via del Morone o alla Nazionale Braidense (cfr. le note 3 e 5). In particolare, i *Discorsi sull'arte drammatica* di Corneille si trovano nel decimo volume dell'Edizione segnalata dal Manzoni. Precisi anche i richiami a *La Henriade* e alle due edizioni di *Waverley*, l'una in inglese da

cui si deduce che Manzoni leggeva l'opera nella lingua originale, e l'altra in francese, in tre tomi (così è da intendere la forma temo della lettera arbitrariamente corretto in tomo da Este Milani), e con la prefazione (inesistente nell'altra edizione) che riguarda però questioni piuttosto marginali, comunque non rispondenti a quanto chiedeva lo Scrittore. Il quale, senza dubbio, pensa invece al primo capitolo (Introductory) di *Waverley* che effettivamente contiene quei «passi», ch'egli intendeva enucleare per la parte conclusiva del Discorso, nei quali Scott da un lato «parla del concetto che s'è fatto del romanzo storico», dall'altro precisa i motivi fondamentali delle proprie scelte in positivo e in negativo. Eludendo quindi il contrasto fra vero e verosimile, che travaglia fino all'ultimo il Manzoni, Scott dichiara innanzi tutto di aver voluto rappresentare non i costumi ma gli uomini e di avere perciò incentrato la narrazione in questi e nelle loro passioni, comuni in ogni tempo e in ogni condizione, suscettibili soltanto di qualche variazione nelle sfumature, col volgere delle diverse età. Il gran libro della Natura è dunque la fonte da cui egli attinge.

From this my choice of an era – che all'incirca risale a sessant'anni innanzi – the understanding critic may farther presage, that the object of my tale is more a description of men than manners. A tale of manners, to be interesting, must either refer to antiquity so great as to have become venerable, or it must bear a vivid reflection of those scenes which are passing daily before our eyes, and are interesting from their novelty... Considering the disadvantages inseparable from this part of my subject, I must be understood to have resolved to avoid them as much as possible, by throwing the force of my narrative

upon the characters and passions of the actors; – those passions common to men in all stages of society, and which have alike agitated the human heart, whether it throbbled under the steel corslet of the fifteenth century, the brocaded coat of the eighteenth, or the blue frock end white dimity waistcoat of the present day. Upon these passions it is no doubt true that the state of manners and laws casts a necessary colouring; but the bearings, to use the language of heraldry, remain the same, though the tincture may be not only different, but opposed in strong contradistinction... It is from the great book of Nature, the same through a thousand editions, whether of black-letter, or wire-wove end hot-pressed, that I have venturously essayed to read a chapter to the public.

Nei passi qui sopra citati, estratti dal primo capitolo (Introdutory) di *Waverley*, si coglie dunque il nucleo primigenio di quella teoria del romanzo storico, cui allude il Manzoni, e che verrà rielaborata nelle introduzioni di romanzi posteriori (si pensi, ad esempio, a *Ivanhoe*), che rappresentano altrettanti momenti di chiarificazione teorica e costituiscono il tessuto connettivo delle opere letterarie del narratore scozzese.

In sostanza nel progetto di lavoro del Manzoni si possono ipotizzare due tempi. Con ogni probabilità inizialmente egli pensava di fare uno studio analitico della teoria di Scott a partire dal concetto esposto nel primo capitolo del romanzo giovanile, e ce ne fa fede il preciso riferimento a *Waverley* nella lettera al figlio Pietro. Ma poi, senza dubbio, mutò disegno. Sicché muovendosi su una linea che gli era più congeniale e che lo portava naturalmente alla sintesi, nella parte conclusiva del *Discorso sul romanzo storico*, di cui riproduciamo alcune battute, mentre considera contestualmente i vari momenti dell'opera di Scott sia

dal punto di vista teorico che pragmatico, nello stesso tempo confuta l'opinione di lettori superficiali. Infatti, osserva:

Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia! Ma sono di quelle parole che scappano a un primo entusiasmo, e non si ripetono più dopo una prima riflessione. Infatti, se per storia s'intendevano materialmente i libri che ne portano il titolo, quel detto non concludeva nulla; se per storia s'intendeva la cognizione possibile di fatti e di costumi, era apertamente falso. Per convincersene subito, sarebbe bastato (ma non sono cose a cui si pensi subito) domandare a se stessi, se il concetto de' diversi romanzi di Walter Scott era più vero del concetto sul quale gli aveva ideati. Era bensì un concetto più vasto, ma a condizione d'essere meno storico. C'era aggiunto un altro vero, ma di diversa natura, e perciò appunto il concetto complessivo non era più vero.

Ormai, preso l'avvio dalla lettera del 29 settembre 1849, dopo quanto siamo venuti sin qui deducendo, si può concludere che Manzoni ritorna agli autori studiati nel periodo della maggiore creatività per riesaminarli in un'ottica diversa e per farne il sostrato dottrinario della seconda parte del discorso *Sul Romanzo storico* che, in realtà, fu steso nella forma definitiva non nel 1831, come credono alcuni, ma nel 1849. Una lettera del 6 febbraio 1850 conferma appunto che l'opera a quel tempo era già in corso di stampa.

Data l'importanza dell'inedito, riteniamo di fare cosa utile agli studiosi riproponendolo in questa sede nella trascrizione diplomatica.

Mio caro Pietro,

Ho ricevuto iersera (per mezzo del corriere, il pacco de' libri che t'avevo chiesti) e i due versi che l'accompagnavano. Con dolorosa sorpresa rilevo da essi le difficoltà che incontri per il passaporto. Mi pare però impossibile che, trattandosi d'una gita così necessaria, e di così breve durata, tali difficoltà non siano alla fine superate; e spero, per conseguenza) di vederti presto¹.

Mi dispiace molto che i 6 fogli² del manoscritto non si ritrovino, perché è altrettanto, o a un dipresso, che dovrò rifare. A ogni modo; mi ci metto con l'intenzione di far prestissimo = cosa che non è la più abituale per me, ma che pure m'è riuscita qualche volta.

Il discorso o i discorsi di Corneille si trovano sicurissimamente nell'edizione in 12 vol.³ che è tra' miei libri a Milano. E siccome, in quell'opera, c'è pochissimo di prosa così, con una passata, li troverai. M'occorre ancora la *Henriade*⁴ di Voltaire, che dev'essere

¹ Cfr. con quanto è scritto nella citata lettera di donna Teresa Stampa al figlio Stefano in EZIO FLORI, *Alessandro Manzoni e Teresa Stampa: dal carteggio inedito di donna Teresa*, Hoepli, Milano 1930, p. 288.

² Probabilmente si tratta del manoscritto di una parte del discorso *Del Romanzo storico*, a cui Manzoni proprio in quei mesi stava lavorando alacremente.

³ Nella biblioteca manzoniana della casa milanese di via Morone figura, infatti, l'edizione in 12 volumi delle opere di PIERRE CORNEILLE, *Oeuvres de P. Corneille, avec le commentaire de Voltaire sur les pièces de théâtre et des observations critiques sur ce commentaire, par le citoyen Palissot, Édition complète, dédiée au premier consul de la République Française*, Paris de l'imprimerie de P. Didot l'ainé, au Palais des Sciences et Arts, an. IX 1801, vol. 12.

⁴ Presso la «Sala Manzoni» della Biblioteca Nazionale Braidense si conservano anche alcune opere di Voltaire, fra cui la *Henriade* (*Oeuvres complètes de Voltaire. Tomes I - IX: Théâtre, Tome X: La Henriade. Poème. Tomes XXII XXIV: Siècle de Louis XIV. Tome XXV: Précis du siècle de Louis XV. Tome XXVI: Histoire de Charles XII, roi de Suède. Tome XXVII: Histoire de*

LINA IANNUZZI

anch'essa a Milano. E vorrei di più che ti potessi procurare il Waverley⁵ (sic) in Inglese, o il terno che contiene la prefazione dove l'autore parla del concetto che s'è fatto del romanzo storico. Non avrei che da estrarre un passo o due, e tu potresti quindi riportare il volume con te. Tanti cordiali saluti di Teresa e di Stefano. T'aspetto, t'aspetto, t'aspetto.

Il tuo aff.mo babbo

A. Manzoni

l'empire de Russie, sous Pierre le Grand. Tomes LXV-LXVII:Commentaires sur Corneille. S.I., de l'Imprimerie de la Société Littéraire-Typographique, 1785).

⁵ Sempre in via Morone nella sezione che accoglie i libri di Teresa e di Stefano Stampa si trovano le due edizioni di *Waverley*, l'una in inglese (WALTER SCOTT, *Waverley, or 'tis sixty years since. In three volumes*, J. Ballantyne and Co., Edinburgh 1814) e l'altra in francese con la prefazione richiesta dal Manzoni (*Waverley, ou il y a soixante ans*, traduit de l'anglais par A. J. B. Defauconpret, C. Gosselin, Paris 1826).

*Il «Crepuscolo» e il decennio di prova
Il carteggio Tenca - Maffei*

Della genesi del «Crepuscolo» e dei suoi primi fondatori non si hanno molte notizie. Tullo Massarani riferisce di essere stato convocato dal Tenca con pochi altri amici, che non nomina, in una vecchia casa della via Andegari, per dare vita a un nuovo periodico che rinnovasse la tradizione della «Rivista Europea». «Questo figliuolo della ventura – egli aggiunge – fu battezzato il “Crepuscolo”».

A tuttora non si sa chi altri partecipò a quel primo appuntamento. Mentre è noto che dalla «Rivista Europea» passarono al nuovo giornale Giulio Carcano, Carlo Cattaneo, Giuseppe Mongeri, Caterina Percoto, Gabriele Rosa, Emilio Visconti Venosta. Non si sa invece se qualcuno di questi corrispondenti partecipò all'appuntamento di via Andegari né ci è di sussidio lo spoglio del giornale. Tutti gli articoli sono anonimi fino al 15 settembre 1850 quando compare, per la prima volta, uno scritto firmato dall'architetto Luigi Tatti e intitolato *Di un monumento celtico scoperto in Valcavallina*.

Successivamente, solo alcuni contributi saranno firmati. Le motivazioni dell'anonimato possono essere molteplici. In una lettera del 18 aprile 1868 Tenca confiderà ad Antonio Ciscato di essere stato costretto più volte a moltiplicarsi «e di qui la ragione

principale dell'essere anonimi il più degli articoli per simulare pluralità di scrittori». Probabilmente, nei periodi di maggior fortuna, quando si infittisce il numero dei corrispondenti si restringe di conseguenza il fenomeno dell'anonimato. Altre volte, invece, per eludere la responsabilità personale dei collaboratori è il Tenca ad assumersela *in toto* e gli articoli appaiono anonimi. Ma, nel complesso, la schiera di cultori di numerose discipline spiega la molteplicità di interessi che si impongono nel «Crepuscolo» considerato «il miglior giornale d'Italia». Cattaneo, in una lettera inviata a G. B. Pioda, il 17 dicembre 1854, così scriveva: «Rodriguez benché dedito alle scienze esatte, non credo manchi di doti letterarie, essendo dei collaboratori del “Crepuscolo” ch'è il miglior giornale d'Italia».

Più esiguo invece è il numero dei corrispondenti letterari i quali pubblicano di solito i loro scritti anonimi. Contrassegnati dalle sole iniziali sono, per esempio, gli articoli di Pietro Rondoni, anonime le corrispondenze del barone Giovanni a Prato sulle cose della Germania, quelle di Franz Neigebaur dai confini della Polonia e della Russia, e ancora da Berlino e dalla Prussia, di Francesco Rodriguez dalla Svizzera, da Parigi e infine gli studi di Carlo Cattaneo sulla letteratura scandinava. Il periodico, nonostante la molteplicità dei temi trattati, nell'insieme, risulta un'opera organica, mossa da una esigenza etico politica che è alla base di una ideale forma di civiltà connotata principalmente dall'aspirazione a diffondere la cultura in ogni classe sociale. È questo il problema preliminare di ascendenza romantica, impostato dal critico in un articolo pubblicato nel «Crepuscolo» del gennaio 1850 quando, rivolgersi al popolo, appariva impresa non facile. Anche perché, osservava il Tenca «agli uomini di studio che hanno classificati i battiti del cuore e composta la carta topografica delle passioni, è difficile ricostruire nell'anima

la vita semplice e istintiva del popolo, [...] ma che non si può restringere all'unica rappresentazione delle vicende particolari, talora sbiadite, della vita familiare».

È chiaro che il Tenca nella sua concezione democratica della cultura non voleva essere frainteso e infatti precisa:

[...] La famiglia non è che una delle varie forme di cui è composta quella grande associazione che si chiama l'umanità. La famiglia non sarà più intesa se voi la disgiungete dalla società. È un frammento architettonico che, lontano dall'edificio, perde l'armonia delle linee; è la parola che, staccata dalla frase, riesce vuota di senso. E a noi d'altr'onde sembra pericoloso il consiglio che spinge l'uomo a chiudersi interamente nella famiglia.

Evidentemente, Tenca ripensa alla crisi che era seguita alle vicende del '48, quando molti Italiani erano apparsi impreparati a comprendere la gravità dell'ora che richiedeva il sacrificio degli interessi familiari per il bene comune. Nello stesso tempo supera definitivamente la scissione operata dal Foscolo nel campo delle Lettere («alta letteratura» riservata «a pochi, atti a sentire e ad intendere profondamente»; letteratura popolare «per quei cittadini collocati dalla fortuna tra l'idiota e l'illetterato, tra la ragion di Stato che non può guardare se non la pubblica utilità e la misera plebe che ciecamente obbedisce alle supreme necessità della vita»).

Questa scissione si salda nella tesi del Tenca che supera l'ideologia del Foscolo nonché la pessimistica concezione che del popolo ebbe il Manzoni ma, addirittura, preannuncia il pensiero di Francesco De Sanctis.

Il critico milanese, comunque, non si arresta a formulare una teoria astratta ma auspica, concretamente, l'istituzione di scuole

pubbliche per il miglioramento intellettuale del popolo e particolarmente dei contadini e il potenziamento di una produzione letteraria seria ma anche di carattere divulgativo. Di qui la ricerca di un nuovo genere letterario che potrebbe identificarsi con il racconto campagnuolo, già diffuso in Germania, ma anche in Francia sulla linea della Sand e in Italia con i racconti del Nievo e dei suoi seguaci.

L'attenzione per la classe dei contadini non si esaurisce nell'ambito intellettuale ma include anche l'impegno pragmatico secondo alcune iniziative oltremontane. Cattaneo, per esempio, accosta l'agricoltura inglese alla nostra; Bignami mette a raffronto "l'irrigazione nell'Italia settentrionale e nell'India". Sono questi soltanto alcuni dei numerosi interventi pubblicati sul «Crepuscolo» e destinati a una società prevalentemente agricola e che si alternano invece ai tanti altri in linea anche con la formazione letteraria del redattore e di alcuni suoi stretti collaboratori.

Converrà rammentare che, dal 1852 in poi, il giornale presenta strutturalmente una regolare sistemazione degli argomenti secondo uno schema che rimarrà invariato fino al 3 maggio 1857 quando Tenca sarà costretto a sopprimere la parte politica. Nell'arco di tempo, che va dal 1852 fino al '57, in ogni numero la «Rivista Settimanale» occupa il primo posto, il «Bollettino bibliografico italiano» l'ultimo.

Le «Riviste settimanali», indubbiamente tra gli scritti più significativi del Tenca, sono un'ampia fonte di informazione per i lettori con note particolareggiate e acute valutazioni dei problemi politici e sociali riguardanti il futuro dell'Europa. I riferimenti e le valutazioni, positive o negative, sono mirate a cogliere gli orientamenti dei governi e delle correnti politiche degli stati

europei ed extraeuropei, gli sviluppi dell'opera diplomatica senza perdere mai di vista le sorti e gl'interessi dell'Italia.

Affiorano inoltre le qualità del Tenca, volto all'obiettiva analisi dei fatti, alla precisione e alla serenità di giudizio. Si può ricavare inoltre una trattazione, organica ed esauriente, di un quinquennio della politica europea seguita e valutata con la pietra di paragone di una approfondita esperienza storica e di una acuta intuizione della storia futura. Ce ne fan fede altri scritti che, delle «Riviste settimanali», possono considerarsi complementari, in cui si ha l'impressione che il redattore, quasi per una folgorazione (e invece si tratta di problemi lungamente meditati) preveda una umanità proiettata in un lontano futuro e intuisce che due civiltà giovani, risultanti da forze e da principii antitetici, si avviino alla conquista dell'avvenire:

Sarà forse uno spettacolo gigantesco – si legge in un articolo pubblicato a puntate nel «Crepuscolo» a partire dal maggio 1853 – riservato alle generazioni venture, l'antagonismo che prepara ai due mondi il crescere di queste nazioni (allude alla Russia e all'America) recenti entrambe e nella pienezza di una gioventù vigorosa ed esuberante: la storia non ne offre altro esempio se non risalendo alle colossali vicende dell'antichità.

L'unificazione europea, auspicata nelle pagine del «Crepuscolo», avrebbe dovuto fondarsi su basi etiche e culturali prima ancora che su alleanze economiche e politiche, considerando proprio un possibile futuro scontro tra i due giovani mondi che sembrerebbero destinati a eliminare l'Europa dalla scena della politica internazionale. La stessa preoccupazione traspare anche dagli scritti di alcuni cultori di letteratura comparata (Cattaneo,

lo stesso Tenca, Massarani, Malfatti, ecc.) e rinfocola il principio di collaborazione e il desiderio di fratellanza tra i popoli del vecchio continente.

Ma non è questo l'unico esempio di anticipazione dei tempi a venire. Passando dall'ambito della politica a quello della linguistica ancora una volta il redattore del «Crepuscolo» precorse i tempi.

Fu decisamente lontano dalla tesi del Manzoni il quale, occorre precisarlo, alla vigilia della elaborazione del suo romanzo, aveva scelto il fiorentino in funzione della propria opera narrativa. Tenca, invece, svincolato da opzioni di carattere personale, si mosse su tutt'altra linea che si ricongiunge alla nota ideologia romantica. E sostenne, in antitesi con l'autore dei *Promessi Sposi*, che la «lingua non è una quantità o un complesso di vocaboli esprimenti le idee relative d'una nazione. La lingua è qualche cosa di più. Al di sopra dei vocaboli vi è la forma del pensiero, l'ossatura, la struttura della lingua, che forma il suo vero carattere».

Procedendo da questi principi, Tenca proclama la sovranità dell'uso, chiedendo per la scelta dei vocaboli il suffragio popolare, tramite la mediazione degli scrittori, e auspicando infine la fusione di tutti gli elementi culturali, etnici e linguistici in un unico organismo nazionale visto in una prospettiva europea. Esisteva una tradizione linguistica sul concetto di uso, così viva alla fine del settecento (basterebbe pensare a Cesarotti, Baretti, ecc.) nella quale non possiamo non inserire, da un punto di vista storico, la problematica del Tenca tanto più che non mancano nel suo discorso diretti rimandi a tali precedenti culturali. Ma non si può ignorare, d'altra parte, che egli formula un programma a scadenza molto lontana. I tempi non erano maturi a ciò, ed è ormai ovvio che, dopo l'unificazione politica d'Italia, si sareb-

be avuta una base di linguaggio comune a fondo toscano, destinata ad arricchirsi col tempo di espressioni regionali maturate a far viva parte dell'uso. Soltanto allora comincerà la fortuna di nuovi generi letterari introdotti per la prima volta o rinnovellati dalla riforma romantica (narrativa, saggistica, pubblicazioni periodiche, drammatica, lirica). Tenca, infatti, nella disamina della produzione letteraria contemporanea approda sempre alla medesima conclusione e cioè che in Italia il più grave ostacolo per la realizzazione di una cultura antiaccademica e anticruschevole, scala per giungere dal reale all'ideale, dal contingente all'universale, era costituito dall'ancor insoluto problema del linguaggio.

A quanto si è detto finora bisogna aggiungere che Tenca, nel periodo in cui dirige il «Crepuscolo» (1850-1859), riesce a far coesistere l'impegno patriottico e quello letterario. Con tatto e accortezza, si è già notato, si era imposto la linea del silenzio di cui aveva circondato ogni fatto che si riferisse al dominio dell'Austria nel Lombardo-Veneto. Era riuscito a informare invece i suoi lettori di tutti gli avvenimenti europei ed extra-europei di maggior rilievo in quegli anni: unico esempio di tal genere nella storia del giornalismo italiano nel periodo a cavallo tra primo e secondo Ottocento.

Grazie a questo *escamotage* gl'interessi si erano moltiplicati ma il tempo non volgeva a favore del Tenca. Il quale, tra l'altro, nel '55 era stato colpito da una grave sciagura privata, la morte della madre che segnò una traccia lunga e dolorosa nella sua vita. Ormai era solo al mondo. E questo evento rinsaldò il suo legame con Clara che forse stava vivendo il momento più importante della storia del suo salotto. Proprio in seguito agli insuccessi mazziniani, accompagnati da tragedie dagli esiti gravi e luttuosi, e in conseguenza delle iniziative fallimentari dello sconosciuto patriota genovese, ne furono abbandonate definiti-

vamente le direttive. Principalmente i fatti del 6 febbraio furono vivamente disapprovati dagli amici della Maffei che rimproveravano al Mazzini “l'avventatezza dei suoi tentativi” che ebbero così tragiche conseguenze.

Nel '56, grazie anche all'intervento del conte Cesare Giulini, il salotto della contessa passò decisamente dalla parte sabauda divenendo centro di orientamento dell'opinione pubblica in favore del Piemonte. E fu citato alle Tuileries come ritrovo non solo di poeti e di artisti, ma anche di decisi patrioti. Era rinato infatti lo spirito patriottico già dopo il 1854 quando, secondo le previsioni del conte di Cavour, la guerra di Crimea aveva determinato la recente partecipazione del Piemonte alla questione europea. Se Clara esaltava ormai apertamente la figura di Vittorio Emanuele, anche Tenca si era messo sulla stessa scia. Infatti, nel '56 aveva pubblicato ampie corrispondenze sulla visita di Vittorio Emanuele II in Francia. Invitato energicamente dal direttore della polizia milanese a parlare anche della lunga visita dell'Imperatore d'Austria in Italia, gli si pose addirittura l'alternativa di scriverne o di veder soppresso il giornale. Di fronte al suo fermo rifiuto si fece ricorso all'astuzia proibendogli di trattare argomenti di attualità, proprio quelli che attraevano un più grande numero di lettori.

Il vero messaggio, depositato nelle «Riviste settimanali» e in altri scritti del «Crepuscolo», era sfuggito per anni all'attenzione della censura austriaca e quando finalmente se ne scoprì il senso, era stata già depositata nelle pagine del periodico una ingente messe documentaria. Il gioco del Tenca era durato fin troppo a lungo.

«Se l'Austria avesse mai avuto tra i suoi ministri un uomo di Stato – gli scriveva il barone Giovanni a Prato in una lettera del 7 giugno 1857 – il nostro Giornale non sarebbe certo arrivato

alla ottava sua annata. Ma siccome tutta la scienza di certi signori consiste unicamente in un sistema di astuzie poliziesche, alle quali serve di base l'arbitrio reso possibile dalla forza d'inerzia del poderoso insieme [...] così credono eglino che tutti facciano la guerra a quel modo medesimo ch'essi governano».

Il Tenca, forse non prevedendo gli avvenimenti che sarebbero maturati dopo il 1857, inizialmente non si perse d'animo e fece diversi tentativi a salvaguardia del suo giornale. Prima di tutto, decise di sostituire le corrispondenze, ormai interdette, con un nuovo genere letterario e, precisamente, con il racconto campagnuolo. Pubblicò, infatti, scritti del Carcano e della Percoto, che in realtà segnano solo fasi di transizione tra Manzoni e Verga, appena il sostrato, il tessuto connettivo di una nuova affermazione d'arte senza saper ancora uscire dalla formula di maniera. Ma ci sono anche delle profonde motivazioni storiche che si intrecciano con la biografia del Tenca e della Maffei, ambedue costretti a vivere in una società in rapida trasformazione che non equivale a uno stato di evoluzione né di carattere storico, né politico, né esistenziale. I borghesi moderati e gli aristocratici lombardi, raggiunto l'obiettivo della liberazione dall'Austria, raggruppati intorno a Cavour, erano usciti allo scoperto, preoccupandosi di recuperare alla svelta determinati privilegi in gara con i Piemontesi. Si attuavano così le previsioni del Cattaneo il quale, già al tempo delle Cinque Giornate, paventando il fallimento della rivoluzione, aveva sostenuto che i milanesi, principalmente quanti appartenevano alle classi alte, erano più reazionari che desiderosi di riforme.

Il «Crepuscolo» che ormai aveva perduto la maggior parte dei lettori, divenuto bimensile dall'inizio del '59, quell'anno sospese le pubblicazioni dopo il numero 10 del 31 maggio; le riprese il 4 settembre, dopo la liberazione. In quei pochi mesi Tenca si

batté contro la sopravvivenza del potere temporale e ancora per il decentramento amministrativo, per la cessazione dei pieni poteri, per la riforma dell'istruzione pubblica, per l'estensione del suffragio a tutti coloro che sapessero leggere e scrivere e per una reale diffusione di queste capacità. Ma tale impegno gli aveva alienato definitivamente l'animo della borghesia lombarda che si apprestava a fondare col patriziato un nuovo giornale.

Il 20 novembre 1859 fece la sua comparsa la «Perseveranza», giornale di destra monopolizzato dalla nobiltà. Probabilmente Tenca, impreparato a questa conclusione, era ancora convinto di poter attuare il programma rivoluzionario, implicito già nelle premesse del '48 e perfezionato nel decennio di prova (1850-1859). Insieme con Tullo Massarani, nell'estate, aveva elaborato il progetto di una nuova rivista sollecitando, invano, gli altri amici a collaborare.

Il 25 dicembre uscì l'ultimo numero del «Crepuscolo» ormai travolto dagli eventi. Si avvia alla conclusione anche quel secondo periodo della vita del salotto della contessa Maffei che ormai aveva perduto lo smalto patriottico e andava riprendendo la primigenia connotazione artistico-letteraria.

Dopo la delusione del Trattato di Villafranca, che aveva vanificato le ultime speranze per la liberazione del Veneto, la società ambrosiana si era andata riorganizzando. La gioia, per le nuove condizioni raggiunte, esplose nei festeggiamenti di fine anno. E la sera del 31 dicembre 1859 anche Chiarina riunì gli amici forse per il più memorabile ricevimento della sua vita. L'evento si svolse sotto i migliori auspici per quello che si presentava come "il primo della redenzione italiana".

Secondo una testimonianza di Raffaello Barbiera, gl'invitati furono in gran numero, quasi una piccola folla rigurgitante perfino nell'anticamera dell'appartamento di via Bigli. Le signore

Il carteggio Tenca - Maffei

sfoggiavano abiti speciali adornati con fregi tricolori. Tra i tanti personaggi di spicco ricorda la poetessa abruzzese Giannina Milli che, dopo aver superato un attimo di smarrimento alla richiesta di recitare dei versi, improvvisò un sonetto sulla “libertà d’Italia” che fu seguito da un applauso fragoroso. Ma il Barbiera non aggiunge che quello stato di euforia non durò a lungo per i nostri protagonisti e che, dopo il 1859, annessa la Lombardia al Piemonte, si concluse anche il secondo periodo del salotto della contessa Maffei e si suggellò un’epoca.

Giuseppe Garibaldi autore di romanzi storici

In un *revival* degli studi sul romanzo storico, aperti agli strumenti più vari (da quelli offerti dall'antropologia a quelli della narratologia), hanno acquisito diritto di cittadinanza nel mondo delle Lettere, anche opere che, fino a qualche anno fa, a causa di un giudizio di valore, ne sarebbero state inesorabilmente escluse. E invece proprio alcune di quelle opere, considerate nella loro globalità e rivisitate attraverso una lettura stratigrafica, sono apparse pregne di importanti messaggi, cariche di un notevole valore documentario, caratterizzate, spesso, da una bipolarità antropologico-letteraria attestante il perdurare dell'influsso di remote civiltà culturali.

In relazione a tale cambiamento di tendenza, va considerato, dunque, anche il recupero dell'opera letteraria di Giuseppe Garibaldi il quale si affaccia, alla ribalta della narrativa ottocentesca, esordendo con *Clelia o il governo del Prete*, nel 1868, cioè subito dopo Mentana, continua, poi, con *Cantoni il volontario* (1869), *I Mille* (1874) e infine conclude il ciclo con *Manlio*, un interessante romanzo tra storico-avventuroso e autobiografico, elaborato tra il 1874 e il '79 e rimasto inedito fino al 1982.

Conviene, perciò, decodificare tali testi¹ letti a lungo quasi

¹ Si cita dalle seguenti edizioni: GIUSEPPE GARIBALDI, *Clelia, il governo dei preti: romanzo storico politico*, MEB, Torino 1973; IDEM, *Cantoni il volon-*

esclusivamente in chiave risorgimentale, al fine di coglierne ulteriori messaggi, in sintonia con alcuni aspetti particolari della cultura contemporanea, e quindi un significato più ampio e, letterariamente, più attendibile.

Quei romanzi, considerati come l'estemporaneo prodotto di uno spirito primigenio, a una più matura riflessione, presentano, invece, molteplici sfaccettature: spia di un lungo apprendistato letterario, del tutto sorprendente, che ha inizio fin dall'età giovanile quando l'autore, come tanti suoi coevi, comincia a frequentare la scuola di quei liberi maestri, spesso appartenenti a ordini religiosi anche se non sempre ortodossi. Le prime notizie si enucleano dalle *Memorie* in cui lo stesso Garibaldi informa il lettore intorno alla propria formazione d'impronta umanistica eppure aperta alle proposte culturali dell'epoca:

I miei primi maestri furono due preti – egli dichiara – e credo l'inferiorità fisica e morale della razza italica provenga massime da tale costumanza. Del sig. Arena, terzo mio maestro d'italiano, calligrafia e matematica, conservo cara rimembranza.

Se avessi avuto più discernimento ed avessi potuto indovinare le mie future relazioni cogli inglesi, io avrei potuto studiare più accuratamente la loro lingua, dacché potevo fare col mio secondo maestro il padre Giaume, prete spregiudicato e versatissimo nella bella lingua di Byron (p. 47).

E oltre: «Al terzo laico istitutore il sig. Arena, io devo il poco che so, e sempre conserverò di lui cara rimembranza, soprat-

rio: romanzo storico, Società editoriale milanese, Milano 1909; IDEM, *I Mille*, Cappelli, Bologna 1982; IDEM, *Manlio: romanzo contemporaneo*, Guida, Napoli 1982; IDEM, *Memorie*, Rizzoli, Milano 1982.

tutto per avermi egli iniziato nella lingua patria e nella storia romana» (*Ivi*).

Tralasciando di considerare il giudizio etico, preponderante negli scritti di Garibaldi, ma che atterrebbe più alla storia del costume che a una indagine critico-letteraria qual è la presente, dalle precedenti informazioni si può estrapolare qualche dato utile, per ricostruire l'*iter* culturale dell'autore, muovendo da ciò che egli scrive a proposito dell'apprendimento dell'inglese (e si vedrà, almeno in parte, quanto egli abbia mutuato² dalla tradizione anglosassone) nonché della storia romana che riaffiorerà, nei romanzi, dalle dotte e appassionate ricognizioni degli eventi storici della romanità classica.

Sarebbe, invece, molto più arduo rinvenire dati attendibili

² La cronistoria del rapporto tra Garibaldi e la tradizione letteraria anglosassone è in parte da ricostruire poiché, oltre all'influsso esercitato dal romanzo nero su Garibaldi, si dovrebbe anche esplorare la fortuna che egli ebbe nei paesi di lingua anglosassone. Probabilmente il romanzo intitolato *Clelia, il governo dei preti*, fu pubblicato in Inghilterra prima che in Italia. A proposito di ciò si consideri la seguente nota dei Fratelli Rechiedei, premessa all'edizione del 1870: «Il titolo del presente lavoro, secondo le prime idee del Generale Garibaldi, doveva essere *Clelia ovvero il governo dei preti*, ma sul manoscritto non ve n'era tracciato alcuno. L'originale passò in Inghilterra, dove noi lo abbiamo acquistato: e colà il titolo principale sotto cui si stava pubblicando la traduzione, era il *Governo del monaco (The rule of the Monck)* e noi l'abbiamo seguito. Quando non eravamo più in tempo per rimediare, ci accorgemmo che il *Governo dei Preti* era il titolo più acconcio e meglio in armonia colle idee del Generale. Ne scrivemmo a lui stesso ed egli si contentò di risponderci: "A Londra qualche prete senza dubbio ha creduto meglio intitolarlo *Il Governo del Monaco* e siccome comprendeva che non c'era più riparo essendo il libro in corso di stampa, non aggiunse altro". Noi, per riparare quant'è possibile all'equivoco, abbiamo premesso il primo dei titoli originari *Clelia* al titolo della traduzione inglese, e di più facciamo ammenda dell'errore come fosse nostro, confessandolo».

intorno all'apprendimento dell'italiano che, certo, non fu privo di lacune riconducibili, forse, al primo periodo scolastico.

Al tardivo lettore del secolo XX si presenta, in effetti, una situazione estremamente anomala con i testi caratterizzati da una molteplicità di citazioni di classici italiani nonché oltremontani e, nello stesso tempo, inquinati da una quantità abnorme di scorrettezze, soprattutto ortografiche, probanti la mancanza di educazione elementare. Se egli non riesce a rispettare le regole dell'ortografia, tale fatto comportamentale, molto probabilmente, è dovuto al motivo che non le ha mai conosciute e quindi memorizzate; ogni regola, sia ortografica che sintattica, per essere assorbita dal discente, ha bisogno di continue spiegazioni nonché di costanti esercitazioni e ripetizioni. Si può quindi ipotizzare la mancanza di tale apprendistato elementare che non determina, però, quel carattere di «istintività», arbitrariamente attribuito a Garibaldi dai più e anche dalla pur puntuale e intelligente curatrice dell'edizione del *Manlio*³ poiché un'educazione elementare carente non ha impedito all'autore di acquisire un notevole patrimonio culturale. Questo aspetto, affiorante da una lettura stratigrafica dei romanzi, è stato lungamente misconosciuto, sicché, per un lungo ordine di decenni, ha fatto testo l'agiografia risorgimentale che, sovrapponendo alla tradizione scritta quella orale alimentata dalla interpretazione popolare delle gesta di Garibaldi, ha tramandato l'immagine di un condottiero puro, aurorale, ma del tutto privo di istruzione. Da qui è scaturito il convincimento che Garibaldi, malgrado «le sue inadeguatezze culturali» (sono parole di Craxi), si sia cimentato nell'arengo letterario seguendo il proprio istinto. È necessario, invece, sgombrare subito il campo da simili prevenzioni, poiché,

³ Cfr. MARIA GRAZIA MIOTTO, *Nota sul testo*, in GIUSEPPE GARIBALDI, *Manlio: romanzo contemporaneo*, cit., p. 371.

pur non raggiungendo le vette dell'arte a cui Garibaldi, del resto, non ha mai aspirato e ne fa fede anche l'intento pragmatico che presiede ai suoi scritti e che è esplicitamente dichiarato già nella prefazione al primo romanzo, tuttavia egli ha in sé delle costanti che lo poterono avvicinare all'arte. Un segno evidente emerge dalla fruizione di peculiarità stilistiche e inoltre di moduli narratologici che, a ben riflettere, consentono di aprire un capitolo del tutto nuovo sul rapporto tra Garibaldi e le tendenze culturali del tempo. Molteplici, per esempio, sono le citazioni dantesche, anche se strumentalizzate ai fini risorgimentali. È chiaro che il narratore carica la *Commedia* di messaggi, lontanissimi dagli intendimenti del Poeta, e fa propria, invece, quella interpretazione del Foscolo e del Rossetti, maturata nell'ambiente inglese dove la tipologia, del Dante ghibellino e violento, si configura, addirittura, in quella del ribelle e del rivoluzionario ma ciò non esclude che egli abbia avuto una lunga dimestichezza con il testo della *Commedia* e ancora con quello di altri autori sia italiani che oltremontani. Sono da segnalare soprattutto gli ampi brani citati dai *Sepolcri* del Foscolo, magari con riferimenti più larvati nel primo romanzo, *Clelia*, e, successivamente, con citazioni sempre più ampie tanto che, nei *Mille*, tutto il Carme foscoliano viene riportato per frammenti o in epigrafe a diversi capitoli.

Ancora una volta si tratta di una scelta, di carattere politico, sostenuta, però, sempre da quella viva dimestichezza con i testi, cui si è già accennato, e che risulta da altre innumerevoli citazioni di vari autori (Petrarca, Machiavelli, Tasso, Filicaia, Metastasio, Alfieri, Beccaria, Manzoni, Berchet, Rapisardi ecc. ecc.) entrati, tutti, a fare parte di quel patrimonio culturale, d'impronta tipicamente risorgimentale, che esclude, non a caso, Leopardi. Sarebbe difficile, tuttavia, stabilire quanto di questo patrimonio

di conoscenze sia da ascrivere alla scuola dei primi maestri o a una successiva pratica di autodidatta. Certa, invece, è la diretta conoscenza, dei testi memorizzati dall'autore, che traspare anche dai calchi letterari, sia pure con un certo scarto ideologico rispetto alle fonti e che si evidenzia, soprattutto, con una lettura comparata dei romanzi di Garibaldi e dei *Promessi Sposi*. Infatti, mentre il narratore genovese ripropone, puntualmente, il Coro dell'*Adelchi* («Dagli atri muscosi»), altera, d'altra parte, il comportamento di alcuni personaggi che vengono manipolati affinché rispondano a una ideologia d'impronta nettamente laicistica. Tale manipolazione è evidente, soprattutto, nel secondo romanzo (*Cantoni il volontario*) dove, senza dubbio, è manifesta la fonte manzoniana in una vecchia di nome Perpetua, anche se più vicina alla megera della Malanotte che alla bonaria fantesca di don Abbondio, e con una fortezza, sinistra quanto il castello dell'Innominato, e ancora con una carrozza destinata, anche questa, come nei *Promessi Sposi*, al rapimento di una avvenente fanciulla di nome Ida, insidiata da un losco figuro. Al signorotto manzoniano si sostituisce, invece, un gesuita, rappresentato secondo la più smaccata e irriverente tradizione del romanzo nero. Così, esplode la polemica antigesuitica e la matrice laica, della formazione di Garibaldi, che riaffiora, sia pure con tono smorzato, quando, a proposito di Ida, egli comunica: «Alcuno crederà di trovare la giovinetta inginocchiata davanti all'immagine della Madonna pregando e singhiozzando. Tutt'altro» (p. 73). Al di là di queste epidermiche differenziazioni, nella sostanza, Lucia Mondella e Ida appartengono alla schiera dei personaggi femminili concepiti, secondo il codice romantico, e che ebbero come modello attanziale Rebecca, la bella israelita di forte tempra, protagonista dell'*Ivanhoe* di Walter Scott, cui si ricongiunge, con maggiore spicco, anche Marzia, un'altra ti-

pica figura muliebre, protagonista dei *Mille*. Da questo primo approccio all'opera narrativa di Garibaldi si può cominciare a dedurre che i personaggi d'invenzione, concepiti secondo una rigida dicotomia e quindi distinti in buoni e in malvagi, riconducibili agli archetipi depositati nel romanzo nero, scottiano, manzoniano, anzitutto rispecchiano una certa propensione per il romanticismo sia lombardo che anglosassone e inoltre riconfermano l'ampio repertorio di letture, preesistente all'opera narrativa di Garibaldi. Ma questo primo aspetto non è, tuttavia, il più singolare poiché, in seguito a un'approfondita lettura, si scoprono segni incisivi di una matrice culturale, oltre che umanistica, magno-greca soprattutto per molteplici peculiarità stilistiche ricorrenti anche in quella produzione narrativa⁴ fiorita nell'area culturale mediterranea che prende le mosse, molto probabilmente, dal *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco, e che si avvia, poi, con il contributo di Charles Didier: uno scrittore francese, di formazione umanistica, il quale, vissuto a lungo in Italia, prima a Firenze e poi in Sicilia, con i suoi due romanzi (*Caroline en Sicile et Rome souterraine*), in concreto fornisce il modello a Dumas Père, a George Sand e ancora ad alcuni autori calabro-siculi (Brancaleone, Castorina, Verga dei romanzi catanesi, Misasi). Ipotizzare per costoro e per Garibaldi una comune area geografica, così estesa, sarebbe un po' rischioso in mancanza di prove documentarie esterne (lettere, documenti, testimonianze di alcun genere), mentre non si può misconoscere una intertestualità che impone, una volta di più, una rilettura stratigrafica dei testi di Garibaldi. È lì si rinvergono tracce evidenti di una eredità neoclassica soprattutto con l'applicazione del principio

⁴ Il filone della narrativa calabro-sicula di ascendenza classica è ricostruito nel mio saggio *Sul primo Verga*, Loffredo, Napoli 1988.

del bello ideale ancora presente, nel secolo XIX, nell'area culturale magno-greca e, ovviamente, negli autori su citati.

In *Caroline en Sicile* del Didier, tanto per fare un esempio⁵, come nei romanzi di Garibaldi, è frequente il riferimento alla statuaria secondo lo schema neoclassico: «Il suo collo e il suo busto avevano la purezza dell'antica statuaria (C.S., cap. I, p. 22); «Il suo collo flessibile come quello di Diana cacciatrice [...] La linea del suo naso [...] come il profilo di Aretusa nelle monete siracusane», (*Ivi*).

Si confrontino le precedenti testimonianze con i seguenti campioni prelevati dalle opere di Garibaldi: Cantoni, il protagonista del romanzo omonimo, «era bello, come l'Apollo di Fidia, come Milone di Crotona robusto» (p. 7) «di quelli del cui stampo la scultura greca modellava i suoi Achilli» (p. 188). Ne *I Mille* la contessa Virginia era «donna dal bellissimo capo che avrebbe potuto servir di modello a Michelangelo» (p. 122). E ancora Manlio, anche questi protagonista del romanzo omonimo, richiama «l'Apollo di Fidia» conservato nel «Museo di Roma» ovvero «il centurione di Prassitele» (p. 4). Sempre nel *Manlio* c'è un vecchio ultrasettantenne i cui «lineamenti ricordavano quelli che il Buonarroti aveva impresso al suo Mosè» (p. 350).

Ai precedenti campioni se ne possono aggiungere altri, connotati da peculiarità stilistiche di stampo classico: il mare spesso è detto, metaforicamente, «il seno di Teti» oppure di «Anfitrite», il vento è identificato con «il salubre soffio di Eolo» (*Manlio*, p. 11); i Siciliani «sono i figli del Vespro» (*Ivi*, p. 126); i Mille «gli Argonauti della libertà» (*I Mille*, p. 14); l'Italia «dovrebbe essere purgata dei suoi Tersiti»; Napoli viene denominata quasi

⁵ In particolare sull'argomento si veda ancora il citato saggio, p. 49.

sempre, alla maniera greca “Partenope”. E si consideri, infine, la scorrettezza ortografica (la doppia in luogo della scempia), della seguente similitudine di evidente matrice classica: «[...] la felicità [...] sfugge come l’isola di Itaca ad Ulisse o come l’acqua nei cesti delle Danaidi assetate», (*Manlio*, p. 81). Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma le precedenti testimonianze bastino a provare una viva adesione a quella tendenza prevalsa, nel secolo XIX, in certe aree culturali, sia in Italia che oltralpe, e volta a recuperare le vestigia del mondo greco e romano nonché le norme della retorica classica. Garibaldi, però, rifacendosi, una volta di più, anche alle cognizioni apprese, in età giovanile, alla scuola dei primi maestri e arricchite, ulteriormente, con altre fonti classiche (Senofonte, Cesare, Tacito), interviene anche con considerazioni di carattere strategico, spia di una lunga riflessione sulle tattiche militari dei condottieri dell’antichità e di un’ampia conoscenza delle vicende della romanità classica. Non a caso poi, fra gli storici coevi, privilegia quell’Atto Vannucci che alternò le ricerche storiche e lo studio del latino.

Assunzioni simili, tuttavia, non sono a scapito della contemporaneità e, collocandosi sempre su una linea tendenzialmente romantica, anche Garibaldi recupera la componente storiografica, sia pure introducendosi da protagonista nelle vicende che viene narrando, ma con lo stesso puntuale rigore dei modelli: Didier, infatti, data l’eccezionalità degli eventi che si accinge a riferire, a un certo punto della sua narrazione, dichiara «di cedere la penna allo storico perché non fa dire né dice cosa che non sia storicamente esatta», (*Caroline en Sicile*, t. II, cap. XX, p. 24); Misasi puntualizza che la «sua è una storia veridica [...] studiata nelle cronache del tempo»; Verga più raffinato nell’esercizio dell’arte non fa dichiarazioni di sorta, ma anche egli si attiene fedelmente alle fonti ufficiali mentre Garibaldi precisa:

lo scrissi bene o male sotto forma romantica una campagna (quella dei Mille) ch'io potevo esibire puramente storica e che spero narrata nelle mie memorie senza involto romantico, essa potrà bene, alla storia, servir di materiale (*I Mille*, p. 10).

Questo forte senso della storicità, nella letteratura romantica, non esclude il recupero della tradizione orale. Si deve, quindi, ricorrere all'etnologia ricordando che gli autori, già menzionati, alle volte privilegiano il fatto antropologico e anche Garibaldi mettendo in luce, per esempio, alcuni aspetti peculiari delle popolazioni meridionali, lascia intravedere come dall'immaginario collettivo, attraverso la tradizione orale, si sia venuto configurando il mito di quell'epopea che da lui prese il nome:

La vittoria di Calatafimi fu incontestabilmente decisiva per la brillante campagna del '60. Era un vero bisogno di iniziare la spedizione da uno strepitoso fatto d'armi. Esso demoralizzò gli avversari che, con la loro fervida immaginazione meridionale, raccontavan portentosi sul valore dei Mille e sulla impenetrabilità della loro pelle a qualunque progetto, e rinfrancò i prodi siciliani che, in pochi, eran stati scossi dall'immensi presidii di soldati e di mezzi accumulati da borbonici nell'isola (*I Mille*, cap. 8, p. 40).

A questo punto, si può cominciare a collocare l'opera, fin qui analizzata, nel quadro estremamente complesso del romanzo storico che va considerato, perciò, non soltanto in assoluto come genere letterario, ma anche nella varietà delle forme che il modello, nel secolo XIX, assume, in concreto, nelle singole opere e, nello specifico, nei romanzi di Garibaldi partecipe di due tendenze letterarie diverse e tuttavia coeve: quella anglosas-

sone del *Gothic*, così poco attestata in Italia, e l'altra di matrice umanistica o magno-greca, con quelle peculiarità stilistiche, sorprendenti in un personaggio che fu dedito prevalentemente alle armi. E conviene ancora ricordare altri motivi caratterizzanti e precisamente la concezione dicotomica dell'umanità distinta in buoni e in cattivi e ancora quello che fu definito «elemento di cultura»⁶ l'uso anaforico del tempo con struttura «ad anello», l'alternanza delle analessi e delle prolessi (che assume particolare significazione nel *Manlio* dove, alla maniera salgariana, gli eventi sono anticipati di un ventennio) e ancora la tematica del brigantaggio politico con la sublimazione del brigante, il tema del ratto, l'agnizione di stampo classico, la catastrofe connessa alla catarsi secondo la dottrina aristotelica.

Si tratta, in gran parte, di elementi, già paradigmatici del romanzo greco o dell'epica classica, diversamente filtrati dal genere avventuroso, picaresco, e infine acquisiti, nel secolo XIX, prevalentemente dai citati narratori, operanti nell'area culturale Magno-Greca. Proprio per l'acquisizione di tale patrimonio, nelle opere, di costoro, non c'è mai quell'atmosfera del terrore propria del *Gothic-rale* né incupimento di toni. Anche Garibaldi si astiene da un crudo realismo e, pur assumendo, dalla tradizione anglosassone, la figura in negativo del monaco, per il resto, attenua il tono dichiarando esplicitamente: «lo non narrerò tutte le parole dell'oscuro chercuto perché mi repugnano», (*Cantoni il volontario*, p. 85).

⁶ ARISTIDE CALDERINI, Introduzione a *Le avventure di Cherea e Calliroe* di CARITONE DI AFRODISIA, Fratelli Bocca, Torino 1913, pp. 141-143: «L'elemento di cultura [...] non sarà uno studio di fonti, ma una semplice dimostrazione che il romanziere scrive con la coscienza del mondo letterario ed artistico che lo circonda, e seguendo canoni d'arte che egli stesso si pone o che desume dalla moda letteraria del tempo suo [...]».

E in altri luoghi dei suoi romanzi accenna molto fugacemente a carceri, tormenti e tormentati che pure offrivano più di uno spunto per una torbida rappresentazione della realtà. In conclusione, si è già detto, rientra, in tale orientamento, soltanto il personaggio del gesuita, equivalente a una costante, dalla categorica significazione politica, che viene riproposto persino nell'ultimo romanzo (*Manlio*) che pure è il più vario e significativo degli scritti letterari di Garibaldi: ricco di pittoresche descrizioni paesaggistiche, di vicende avventurose e ben congegnate, di riferimenti autobiografici interessanti e abilmente dissimulati, sicché non è facile riconoscere la linea di demarcazione tra il vissuto e l'immaginario. Eppure, anche in quest'opera, che, per un altro verso, rinnova quello spirito d'avventura che fu altrettanto vivace nel romanzo greco, il *leitmotiv* è costituito, ancora una volta, dalla violenza messa in moto, con i soliti meccanismi (l'insidia, il tradimento, il ratto della fanciulla virtuosa) dal solito personaggio del gesuita. Nel complesso, poi, l'opera si riscatta perché il narratore riesce ad avvivare, con la sua passione, la pagina scritta. A ben riguardare, il vero protagonista dei quattro romanzi è proprio lui, Garibaldi, che esplode con la sua forte personalità, con la sua rabbia immoderata da un lato (ma si consideri la complessità dei problemi che travagliano l'Italia in quegli anni) e una larga generosità dall'altro, con un senso così vivo della natura, con una appassionata partecipazione alle proposte del suo tempo, ma anche a quelle ereditate dalla tradizione classica, e infine con un acuto desiderio di giustizia, di non violenza che sbocca in quella utopistica concezione di uno stato ideale governato, temporaneamente, da un dittatore probò (il modello di Cincinnato è esplicitamente proposto), non condizionato da leggi codificate, informato a principi di umanità e di fratellanza. Si delinea così quella utopia sociale, destinata, tuttavia, a rima-

nere un'aspirazione elitaria, ma, del resto, tutto il Risorgimento Italiano e la stessa spedizione dei Mille ebbero un carattere elitario.

Dopo quanto si è venuto fin qui deducendo, fissate delle coordinate di carattere oggettivo sulle quali costruire, si può anzitutto liquidare definitivamente l'immagine, invalsa, di un Garibaldi scrittore «istintivo, incolto, popolaresco». E si può coglierne, inoltre, una dimensione diacronica considerando che quel suo linguaggio, così approssimativo eppure fortemente metaforico, certe sperimentazioni narratologiche, il ventaglio di conoscenze, attestate da precise prove documentarie, vengono determinati da un lungo apprendistato che fa da sostegno a un prodotto letterario, specchio della *Weltanschauung* di un personaggio qual è quello di Garibaldi: calato nella realtà contemporanea, proiettato sull'Europa e sul mondo, eppure concretamente attratto dalla sfera della Memoria.

*A proposito di due lettere
del Verga - fotografo a Cesare Pascarella*

Nel “Fondo Ascoli”, custodito a Roma nella Biblioteca dell’Accademia dei Lincei, ci sono due lettere (nn. 2574, 2575) del Verga a Cesare Pascarella, scritte nella tarda primavera del 1897, che contengono, oltre a notizie interessanti di carattere letterario e magari fruibili in un altro contesto, alcune dirette testimonianze dello scrittore alle prese con una Kodak, ricevuta in dono dall’amico romano, che aveva soggiornato in Sicilia proprio in quell’anno.

Tali lettere possono aggiungere una tessera fondamentale per la ricostruzione della vicenda dello scrittore-fotografo e consentono, inoltre, di mettere in discussione quel nesso tra letteratura e fotografia, intravisto a lungo nell’opera del narratore verista. L’attività del Verga fotografo, infatti, fu individuata piuttosto di recente, ma, prima di entrare nel vivo della *querelle*, è appena il caso di fare una brevissima cronistoria della fortuna di un’ipotesi che, da un lato, ebbe scarsi fondamenti, dall’altro una divulgazione forse eccessiva in seguito a una notizia fornita da Giovanni Verga Patriarca, erede dello scrittore, a Giovanni Garra Agosta, il quale, da appassionato ricercatore di cose verghiane qual era, nel 1966, cominciò a reperire pazientemente nella casa di via Sant’Anna, n. 8, a Catania «quelle preziose lastre fo-

tografiche» ch'egli ritenne «impressionate tanti anni prima dallo scrittore verista con un apparecchio fotografico, appartenuto a suo zio, don Salvatore Verga Catalano di Vizzini». Muovendo da questo dato arbitrario, Garra Agosta risalì facilmente all'anno (1878) in cui Verga avrebbe cominciato a fotografare e, quasi di conseguenza, considerò «il verismo del Verga scrittore parallelo a quello del Verga fotografo».

Nel 1976, e precisamente in occasione del centenario della fondazione del «Corriere della Sera», nel «Supplemento gratuito del 13 ottobre» fu proposta una data diversa, fissata all'incirca «attorno al 1892», in coincidenza cioè con l'inizio della collaborazione del Verga al «Corriere». Tale discordanza discende ancora una volta dalla scarsa attendibilità delle fonti da cui si veniva attingendo.

Comunque, la scoperta del Verga fotografo fece scalpore e ben presto prevalse l'opinione che collocava sullo stesso piano l'attività del letterato e quella del fotografo, magari ritenendo la seconda complementare della prima. Così, in un arco di tempo compreso fra il 1970 e il 1980, furono allestite mostre itineranti, si moltiplicarono gli interventi critici, si formularono ipotesi suggestive. Si può quasi pensare all'esplosione di un secondo «caso Verga».

Ecco soltanto alcuni degli innumerevoli articoli con cui l'opera del Verga fotografo fu portata a conoscenza del grande pubblico: *Ipotesi per una ricerca su "Verismo" e fotografia* (W. Settimelli); *Verismo letterario e oggettività fotografica* (V. Spinazzola); *Verga fotografa i suoi personaggi* (E. Siciliano); *Il "clic" di Verga fotografo* (G. Bezzola); *Verga: la foto come minuta* (Anonimo in «Paese Sera»).

Non è questa la sede opportuna per entrare nel merito di tale materia anche perché intorno al 1970, si è già notato, mancava-

no in parte le prove necessarie per affrontare un discorso serio. Perciò non è da meravigliarsi se l'entusiasmo prevalse a discapito del rigore filologico e inoltre se l'*iter* del Verga fotografo fu ripercorso muovendo prevalentemente da testimonianze orali.

A distanza di tanti anni, la stessa Mostra itinerante del 1970, che toccò diverse città italiane riscuotendo ovunque un notevole successo, appare piuttosto lacunosa, del tutto priva di quei documenti che avrebbero dovuto essere fondamentali per fare comprendere attraverso quali fasi intermedie Verga pervenne dalle prime prove alle foto scattate negli anni a cavallo fra Otto e Novecento e, infine, a quella del tutto atipica di «Bambina a Novalucello» del 1911, così dissimile dai precedenti paesaggi affastellati, dai gruppi d'epoca, dai ritratti di contadini e pescatori presi per lo più di fronte, anche se frutto di una ricerca attenta, di un certo studio fra cui spicca quello delle mani. Ma, la foto di "Bambina" del 1911 è diversa: notevole per l'inquadratura dove è messo in rilievo solo l'essenziale, non lontana dallo stile di De Roberto che, fotografo più moderno e più esperto del Verga, sapeva bene quali elementi cogliere e mettere in luce.

In realtà, mancò quel catalogo ragionato delle fotografie dello scrittore catanese che avrebbe dovuto essere il fondamento indispensabile per ogni successiva analisi critica. Si deve giungere al 1980 e oltre perché all'iniziale entusiasmo subentrò una certa cautela che, invece, caratterizza gli scritti apparsi nel Catalogo della Mostra di fotografie di Capuana, Verga, De Roberto, allestita a Catania nel 1982, destinata a cogliere esclusivamente un eventuale nesso tra le foto dei tre scrittori e quindi restrittiva rispetto alle precedenti ma anche più convincente.

Dalle pagine di Andrea Nemiz, curatore della Mostra dell'82, e dei due presentatori (Di Paola e Sciascia) affiorano ormai interrogativi e dubbi più che certezze, mentre viene rimessa in

discussione quell'ipotesi di lavoro sui rapporti tra letteratura e fotografia nell'opera del Verga, suggerita un decennio innanzi con molto successo da W. Settimelli.

Proprio dalle due lettere, recuperate piuttosto di recente, emergono dati che aggiungono nuove cognizioni a quelle già acquisite, ma che d'altra parte impongono anche una revisione di opinioni a lungo invalse. Innanzitutto si apprende come lo scrittore abbia sperimentato il funzionamento di una Kodak (mai menzionata da quanti si sono interessati all'argomento) «simpatico dono» del Pascarella, che si deve aggiungere al precedente elenco dei cimeli fotografici approntato dal Garra Agosta: «[...] una macchina a cassetta appartenuta a don Salvatore Verga Catalano di Vizzini [...] una Kodak acquistata nel 1891 a Milano per L. 65 da Duroni [...] un'altra comprata a Londra da Eastman (sic.)».

Si scopre inoltre un Verga attento a risolvere problemi di natura prevalentemente tecnica (posa lunga o breve, sviluppo) piuttosto che a discriminare la realtà, ma anche annoiato di un gioco che ritiene alquanto futile. Si noti quel passaggio dal mondo della fotografia, che in fondo «stanca», a quello più interessante della letteratura: «Ora parliamo di cose serie» che conferma l'uso meramente «hobbistico» dello strumento fotografico, già ipotizzato dal Nemiz come uno dei due corni del dilemma che ha travagliato tanti critici per un decennio e che finalmente è avviato alla soluzione grazie alle prove emergenti dalle due citate lettere.

Dopo quanto si è dedotto sin qui, ci sembra non inutile fornire una volta di più le prove utilizzate per risolvere un quesito annoso e quindi riprodurre nella trascrizione diplomatica le due lettere del Verga al Pascarella, di cui, in questa sede, ovviamente, sono stati analizzati solo quei passi relativi all'opera dello scrittore - fotografo.

A questo punto, appare evidente l'infondatezza della proposta di W. Settimelli che pure fece proseliti, mentre viene riconfermato quel ruolo prioritario che lo scrittore catanese, diffidente verso altri mezzi e procedimenti espressivi, attribuisce alla letteratura. Ed è chiaro che egli non fruì della fotografia come di un «ausilio» in sostituzione della «camera oscura della memoria» neppure quando, nel tardo Ottocento, si apprestò a scrivere quella *Commedia dell'amore*, ambientata a Villa d'Este e mai compiuta. Perché, in quel periodo, egli era ancora a Roma all'Hotel de Milan. E lì ricevette un biglietto di S. Fornara che accompagnava un opuscolo di F. Fossati, datato 1886, e inoltre le fotografie di interni ed esterni della stessa villa, contenuti in una busta con timbri postali del giugno 1888. Diamo perciò, qui di seguito, la versione diplomatica delle due citate lettere:

I

La prima (Fondo Ascoli, n. 2574), scritta su quattro facciate e sulla prima con quella tipica scrittura a reticolo, in alto a destra, reca la località (Villa Tebidi, Vizzini) e sotto la data: 7 maggio 97. Segue il testo:

Carissimo Pascarella,

Temo di aver sbagliato indirizzo nel pacco di libri che ti spedii costì, e te ne avviso per reclamarlo dalle poste, nel caso non l'avessi avuto sinora. Il pacco era bensì al tuo recapito di Via Laurina, ma sembrami al numero 48 o 54.

Ti ringrazio ancora della macchinetta fotografica, che sembrami utilissima ma mi ha stancato alquanto a impratichirmi, specie nel diverso modo di chiaroscuro per le istantanee o le prove a posa. Ma ora mi son fatto più familiare, se non padrone, del meccanismo delicatissimo, e ti manderò qualche prova *tutta*

mia (la sottolineatura è nel testo), appena saranno presentabili.

Avevo già mandato a De Roberto quelle quattro righe per il volumetto che ti dedichiamo, coll'incarico di passarle a Martoglio, insieme alle sue (giacché io manco da più di una settimana da Catania): quando mi giunse una lettera dello stesso Martoglio, il quale mi avvisa di dover partire per Roma e m'incarica di spedire ogni cosa a suo fratello. Spero che De Roberto l'abbia fatto prima di lasciare Catania (poiché dimenticavo dirti che anche lui mi fa sapere adesso di esser partito martedì) e che Dio ce la mandi buona a tutti. Questo ho voluto dirti perché il Martoglio che mi aveva promesso di farmi vedere il materiale raccolto per il volume, non lo fece forse per questa sua improvvisa partenza, e neanche De Roberto, partito in questi giorni anche lui, poté occuparsi di questa faccenda. Se vedi costì il Martoglio quindi parlane tu stesso con lui.

Spero rivederti fra non molto, e ti anticipo intanto una buona stretta di mano.

tuo aff. G. Verga

II

La seconda lettera (Fondo Ascoli, n. 2575) è scritta ancora su quattro facciate (sul *recto* della prima e sul verso della seconda a reticolo) ed è datata: Catania, 24 giugno 97. Ecco il testo:

Carissimo Pasca,

Indirizzo questa lettera a Roma, perché ho lasciato passare il tempo di scriverti a Messina, mea culpa. Ma, tu pure hai la gran colpa di non avermi fatto sapere che saresti passato di qua, e ti avrei visto con gran piacere. Dunque ora ci vedremo in montagna o a Milano, spero, se passerai da quelle parti.

Intanto mi preparo alla partenza io pure, colla fida Kodak, simpatico ricordo tuo. A proposito ti mando le prime prove che ne ho tirate, ancora scialbe o troppo *cotte*, ma ti avverto che fo tutto da me, e ogni giorno vo sempre più impraticandomi della macchina la quale, per prima cosa, ha bisogno di gran luce per le istantanee, e che tutte le parti ritratte siano in piena luce, se no le parti in ombra vengono nere.

Ora parliamo di cose serie: la pubblicazione che amici ed ammiratori tuoi vogliono dedicarti so ch'è in corso di stampa; ma non ne potei vedere gli originali prima, e non ho potuto vedere neppure le bozze di stampa adesso, quantunque De Roberto, che ne avevo pregato, mi avesse detto che le avrei avute, or sono parecchi giorni. Martoglio (Nino) partì or è già un pezzo, e lasciò l'incarico della compilazione a suo fratello. Io pure fui assente, come sai, e De Roberto lasciò Catania nei primi di maggio. Le bozze almeno avrei voluto rivederle da quel tal punto di vista che preoccupava giustamente la tua delicata riservatezza, ma se una scelta era facile, relativamente, prima di accettare i manoscritti, ora che il materiale è composto come si fa? Del resto mi tranquillizza il sapere che hai visto da ultimo, presso a poco, di che si tratta.

Mi fece assai piacere la tua lettera e quanto mi scrivi di te e delle tue impressioni artistiche siciliane. Peccato che non potei accompagnarti sempre. Vorrei ricopiarti quel gioiello di Capuana, intitolato *Compare*, che lo stesso Vigo credette e mise fra i canti popolari. Lo gusterai moltissimo, ora che delle nostre cose sai ed hai il senso. Ma questo lavoro per sé è troppo lungo. Fattelo dare dall'amico Capuana. Quando e dove ci rivedremo? Io a ogni modo mi fermerò a Roma al mio ritorno, nell'autunno. Dammi tue notizie, e tienimi sempre.

Tuo aff.mo Verga

*Verga drammaturgo
fra tradizione e rinnovamento*

Concluso il periodo dell'attività letteraria giovanile, Verga, nel maggio 1865, si trasferì per la prima volta a Firenze, forse attratto dalla fortissima concentrazione di uomini illustri che, approdati nella neo-capitale un po' da tutte le parti d'Italia, fecero, inizialmente, la cultura del tempo.

Per lo stesso motivo anche Capuana, prima del Verga, si era trasferito in Toscana con il fermo proposito di sprovvincializzarsi.

In realtà, di conoscenza in conoscenza e, grazie anzitutto al sodalizio con il pittore Signorini frequentatore del caffè Michelangelo e, successivamente, a quello con Carlo Levi, corrispondente del «Pungolo» di Milano, egli giunse alla scoperta dell'opera di Balzac e del teatro borghese che, in Francia, dava segni di grande vitalità con Augier, Dumas *fiils* e Sardou. Capuana, in effetti, sostituendo al dramma storico in versi la narrativa e la commedia realistico-borghese, influenzò pure Verga di cui è ben noto il sodalizio culturale con l'amico mineino. Anche il giovane scrittore catanese abbandonò, definitivamente, il genere storico per altre sperimentazioni tra cui il dramma borghese affermatosi in Italia, già da qualche anno, a partire da *Prosa* (1858) di Paolo Ferrari, rifacimento del *Tartufo moderno*. Tale richiamo si giustifica soltanto perché Verga, muovendosi sulle orme del drammaturgo modenese, tentò di rappresentare il tema del con-

flitto tra realismo cavouriano e velleitarismo democratico nei *Nuovi Tartufi*¹ (1865), che ha qualche debito anche con *Tartuffe* di Molière, ma senza aggiungervi alcuna nota originale.

Elementi chiarificatori per spiegare la condizione psicologica del Verga in queste prime prove si possono dedurre ripensando al *milieu* in cui egli si inserì durante il periodo fiorentino e che non si identificò, certo, con il “salotto rosso” di donna Emilia Peruzzi, in Borgo dei Greci: aperto anche a intellettuali d’avanguardia nonché a uomini politici di spicco e, quindi, cassa di risonanza degli eventi più eclatanti dell’epoca.

Nell’itinerario del giovane Autore catanese verso nuove esperienze culturali si registra, invece, oltre al noto sodalizio con gli scrittori siciliani, anche l’amicizia con il mazziniano Francesco Dall’Ongaro che, rimasto fedele alle scelte iniziali: commedie in parte dialettali, sotto l’influsso del teatro di Goldoni, e racconti di argomento cittadino destinati a commentare «i fatti quotidiani» sulla linea della Sand, nell’Italia post-unitaria fu un epigono. E, nella sua casa, una sorta di isola nella tempesta degli avvenimenti contemporanei, accolse un vivace ed eterogeneo gruppo di amici: le Fojanesi, per esempio, abbastanza progressiste ma anche le sorelle Assing, di origine tedesca ed esiliate politiche volontarie del tempo di Bismarck, Evelyn Cattermole, di estrazione inglese, ancora aderente a principi risorgimentali e altri².

¹ La commedia, inviata anonima a un concorso drammatico bandito dalla «Società d’incoraggiamento all’arte teatrale» (cfr. FEDERICO DE ROBERTO, *Stato civile della Cavalleria Rusticana*, in IDEM, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a c. di CARMELO MUSUMARRA, Le Monnier, Firenze 1964, p. 245), mai rappresentata e rimasta inedita tra le carte verghiane è stata pubblicata a c. di CARMELO MUSUMARRA, con prefazione di GIOVANNI SPADOLINI, nei *Quaderni della Nuova Antologia*, Le Monnier, Firenze 1980.

² ALFRED ALEXANDER, *Giovanni Verga, a great writer and his world*, Grant & Cutler Ltd, London 1972, pp. 47-50.

Non deve meravigliare, perciò, se in quella temperie Verga “scoprì”, per tramite del Dall’Ongaro, l’opera della sandiana Caterina Percoto, la “contessa contadina”, e si accostò, quindi, al racconto campagnuolo già illustrato in Francia dalla stessa Sand, in Italia dal Nievo e dalla Percoto, in Germania da Auerbach e ormai in declino. L’approccio a un genere letterario *de-modé*, propizio per l’elaborazione di opere come *Nedda*, *I Malavoglia*, le *Novelle rusticane*, non poté, invece, fornire al Verga gli strumenti atti a decifrare il «codice speciale» di quella che, nel secondo Ottocento, si disse la «Società» né a fare lievitare quel linguaggio borghese che egli non riuscì mai a creare.

Già nelle poche scene pervenuteci (le prime due intere e la terza parziale del primo atto) della commedia *L’onore* in quattro atti, s’intravede l’inutile tentativo di trovare una via d’uscita nella ricerca di una nuova scrittura al servizio di un’opera che avrebbe dovuto fare evolvere gli archetipi depositati nelle opere giovanili e principalmente nei *Carbonari della montagna*.

La storia esterna di tale fittizia sperimentazione si ricava dalle lettere alla Madre, improntate a un ottimismo più apparente che reale e del tutto lontano da quel dramma ch’egli visse nell’intimo e che traspare, invece, dai travagliatissimi autografi.

Nella lettera³ del 23 giugno 1869, per esempio, Verga affermò di avere iniziato una commedia «*L’onore* in quattro atti di cui il soggetto piace assai a Dall’Ongaro». Ma nella successiva⁴ del 2 luglio, sempre alla madre, egli alludeva a un romanzo che sperava «di finire nel corrente mese “per poi mettere mano”

³ GIULIO CATTANEO, *Verga*, UTET, Torino 1973, p. 89, ora anche in GIOVANNI VERGA, *Lettere sparse*, a c. di GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI, Bulzoni, Roma 1980, p. 27.

⁴ In «L’Italia letteraria», 17 agosto, 1930, a. II, n. 33, ora in GIOVANNI VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 33.

ad una bella commedia [...] in 4 atti di cui Dall'Ongaro trova stupendo il soggetto». L'evidente quanto involontaria contraddizione confermerebbe che nelle lettere ai familiari Verga, spesso, tendeva a dissimulare la propria ansia cercando di apparire protagonista di fatti non sempre rispondenti al vero.

Ancora un richiamo alla commedia e informazioni sul romanzo *in fieri* (*Storia di una capinera*) emergono da una lettera⁵ dell'8 luglio di quello stesso anno. Anche questa, benché ricca di riferimenti autobiografici come le precedenti, non ci aiuta, però, a scoprire per quali meccanismi la prima stesura della commedia *L'onore* in quattro atti venne sospesa alla terza scena del primo atto.

A questo punto, l'ampliamento della composizione del mosaico ambientale forse potrebbe permetterci una puntuale ricostruzione del Teatro di Verga. Si deve considerare, perciò, anzitutto l'attenzione ch'egli rivolse, oltre che al genere campagnuolo, anche a talune proposte oltremontane largamente recepite da noi, grazie alla politica cavouriana fautrice, fin dai tempi del Convegno di Plombières, di ogni distensione tra la Francia e il Piemonte. S'intenderanno, quindi, le motivazioni politiche che indussero Bersezio a favorire, tra i primi in Italia, la diffusione del Teatro di Dumas *fils* e di Augier. I quali, nel clima incandescente del secondo Impero, assumendo il realismo nell'arte drammatica, s'impegnarono in una vivace disputa, diretta a contrapporre a vieti pregiudizi (l'atavico stato di assoggettamento della donna ribadito dal Codice napoleonico, la mentalità maschilista, l'istinto di casta) le qualità positive della classe emergente.

In particolar modo ne *Le fils naturel* Dumas propose il ruolo dell'intellettuale illuminista, non privo di una componente di

⁵ *Ivi*, p. 34.

aurorale romanticismo, ma principalmente impegnato nella gestione filantropica del potere in contrasto con le viete direttive dell'aristocrazia. La polemica, pur sottintendendo un autentico zelo, si spuntava, però, nel tono leggero del dialogo mondano con il fine precipuo di rendere tale teatro appetibile a un più vasto pubblico anche straniero.

L'iniziativa ebbe successo pure in Italia e, specialmente con le opere di Torelli e di Ferrari, fiorì una produzione drammatica nostrana, mutuata dai modelli oltremontani e tendente a mettere in luce le prerogative di una borghesia illuminata. Si mirò, tuttavia, ad attenuare quella contrapposizione tra le due classi sociali (l'una emergente e l'altra in declino) che invece vivacizzò la polemica in Francia.

Proprio nella commedia *I mariti* (1867) di Achille Torelli s'impose il ruolo del protagonista nelle vesti del giovane avvocato Fabio, depositario «delle nuove virtù di laboriosità e di temperato affetto domestico» nonché mediatore di pace tra la declinante aristocrazia reazionaria e l'insorgente borghesia operosa.

Attraverso quella che è stata definita «la storia di una educazione coniugale» la moglie frivola e mondana si trasforma in una sposa saggia e sottomessa, calata in un'atmosfera d'Arcadia.

Ovviamente, questo schema esclude, *a priori*, l'opposto ruolo di un personaggio di rottura, nella compagine di un'aristocrazia sclerotizzata, quale è quello introdotto da Dumas, ne *Le fils naturel*, con Clara, la giovane madre dell'illegittimo Jacques. L'iniziale condizione di fanciulla sedotta e abbandonata, infatti, non rientra assolutamente in quella dimensione che fu peculiare di altre protagoniste di tanta lacrimevole letteratura romantica del primo Ottocento. Anzi, Clara s'impone per la sua forte volontà di autodeterminazione che si carica, inoltre, di un senso così vivo della dignità umana potenziata dall'acquisizione di nuove conoscenze:

Prologo, scena IX

Clara [...] je lis, j'apprends, je m'instruis, je m'élève autant que possible à la hauteur de la position que je rêve dans un avenir lointain. Il ne faut pas qu'il puisse rougir de sa femme. Mon éducation a été fort négligée, je la recommence pour faire celle de mon fils. Tu ne saurais croire quels charmes je trouve dans le développement, par moi-même, de mon intelligence attardée.

In Italia, invece, come si è già notato a proposito della commedia *I mariti*, il «codice donna» fu escluso *a priori* e anche nel Verga i problemi furono visti soltanto al maschile. Di Dumas *fils*, in effetti, lo scrittore siciliano non solo ignorò il fondamentale aspetto femminista⁶, ma anche l'atteggiamento dialettico e, per conseguenza, quello stato di conflittualità che, ne *Le fils naturel*, inasprisce i rapporti fra la nobiltà e la borghesia. Eppure, la suggestione del modello proposto da Dumas perdurò a lungo, riaffiorando, più volte, a guisa di categoria latente, alla memoria del Verga e traspare, in filigrana, persino dalle poche pagine pervenuteci della *Duchessa di Leyra*.

Ma già nella prima delle due stesure della commedia *L'onore* (in quattro atti), che è più completa anche se meno limata della seconda, permane una certa dipendenza dall'archetipo dumasiano principalmente nel tentativo di dare spessore a quella sfumatissima prefigurazione dell'intellettuale, appena abbozzata nei *Carbonari* con Corrado, il capo carismatico ricalcato sul personaggio di Dantès, *alias* conte di Montecristo, e anticipatore della nuova funzione dell'intellettuale che sarà proposta nel citato *Le fils naturel*.

⁶ Emblematica la lettera del Verga a Maria Brusini del 10 aprile 1888: «Di romanzi, voi altre ragazze, vorrei che non leggeste neppure *I Promessi Sposi*», in GIOVANNI VERGA, *Lettere d'amore*, a c. di GINO RAYA, Tindalo, Roma 1971, p. 470.

Proprio nel protagonista di questo dramma Verga, a differenza di altri suoi contemporanei che si arrestarono a un'epidermica interpretazione in chiave di realismo o di attardato e fumoso romanticismo (per esempio Zola), colse il ruolo dell'intellettuale politicamente impegnato. Ed è chiaro che anch'egli, nell'*Onore* in quattro atti, avrebbe voluto collocare il personaggio, non nuovo, in un contesto nuovo. Con l'eroe demitizzato e trasformato in *raisonneur* si profilerebbe, infatti, per la prima volta, il ruolo dell'intellettuale investito di un mandato sociale destinato a contrastare il codice di comportamento di una classe elitaria ancora irretita, come si è già notato, dai vincoli e dai tabù del conformismo. L'influsso del drammaturgo francese, però, si arrestò qui e l'unico legame effettivo con il modello dumasiano si restringe alla sfera dei sentimenti privati come appare evidente dal confronto di alcuni brani de *Le fils naturel* e di quelli tratti dalla prima stesura dell'*Onore* in quattro atti che, dopo poche battute, venne sospesa. Si vanificò così il tentativo di proporre una vicenda contemporanea in cui, in realtà, ricorrono *topoi* tradizionali del dramma a tesi e il giudizio equivale a un pregiudizio fondato su valori precostituiti. Anche il dissidio tra natura e cultura è composto in una temperie arcadica. E lo stesso *raisonneur* si rivela subito un personaggio monovalente che non esce dal mondo melodrammatico e che è del tutto privo della *vis* necessaria per imporre, più che per praticare, i nuovi ideali e per assumere la cultura non come un antidoto nella sfera del privato, ma come un mezzo dirompente e, perciò, costruttivo nel campo sociale.

Verga, in verità, scrisse quando ancora non si era affacciata all'orizzonte del mondo letterario l'indagine psicologica che contribuì a frantumare l'unità dell'uomo e a scoprirne la pluridimensionalità, quando cioè l'uomo era ancora messo in rapporto

soltanto con il mondo ma non con se stesso. Perciò continuò a privilegiare la tipizzazione dei personaggi, considerati ciascuno come incarnazione di un'idea di "bene" o di "male" e destinati a costituire il tramite di una struttura fondata su una tensione morale che avrebbe avuto il fine precipuo di raggiungere effetti etici, mentre invece affonda le radici in una sorta di conservatorismo e gioca un ruolo tutt'altro che positivo. L'intento parnetico dell'Autore, infatti, con le sue implicazioni apodittiche rende poco credibile specialmente il personaggio della protagonista, per quel suo rigorismo assoluto, spuntato appena in una certa sensibilità che sarà propria, ma con diversa pregnanza, di altre figure femminili verghiane (Mena, Bianca Trau, Deodata).

Il fattore economico, infine, che fu un'altra costante dell'opera del Verga, il principio d'onore inteso secondo l'accezione invalsa nelle regioni d'Italia maggiormente segnate dal dominio spagnolo (Verga denunciò storture che non eccedono i limiti del salotto) determinano ed esauriscono la funzione dei protagonisti.

Della commedia incompiuta non si parlerà più per anni, cioè fino a quando Verga, trasferitosi a Milano, dopo una lunga sospensione dell'attività drammatica, riprenderà l'opera, sollecitato da Capuana, ma ancora titubante di fronte all'elaborazione del testo. Egli, infatti, considerava quel primo abbozzo soltanto «esercizio», ma «giacché tu mi incoraggi a farlo tenterò la scena con altro argomento – confidava all'amico in una lettera del 18 febbraio 1872 – perché dovrei fare tanti cambiamenti e tagli in quello che ho scritto che temo molto riuscirebbe un pasticciaccio»⁷.

⁷ GIOVANNI VERGA, *Carteggio Verga - Capuana*, a c. di GINO RAYA, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984, pp. 17-19.

Fallimentare, però, risulta anche la seconda prova della commedia *L'onore* in cinque atti, di cui esiste il travagliatissimo autografo⁸ limitato alle prime sette scene e all'ottava parziale del primo atto: la prima scena, riscritta ben sette volte, presenta stilemi ricorrenti nelle varie stesure con monotonia esasperante, situazioni mutate sia da *I mariti* di Torelli, già fonte per la prima commedia, sia da *Le demi monde* di Dumas fils. Le lunghe e ripetitive disquisizioni sul duello, condotte sul filo delle norme cavalleresche stabilite secondo il *Codice Gelli*, la quantità delle correzioni rispecchiano il sofferto e vano tentativo dell'Autore di acquisire gli strumenti necessari per la creazione del dramma. In effetti, con gl'insignificanti ritocchi stilistici apportati, Verga giunse appena a migliorare la tecnica del dialogo che risulta, comunque, privo di mordente. L'autografo, databile all'incirca intorno al 1874⁹, fu interrotto e Verga non ne parlò più. E in questa sede se ne fa menzione soltanto per dare una documentazione la più completa possibile di queste *Prove d'Autore*.

Tutt'altro discorso, invece, richiede l'interessante e completo progetto di questa seconda commedia (*L'onore* in cinque atti) perché il manoscritto pervenutoci, anche questo non databile, di ben ventidue carte con l'analisi caratteriale dei personaggi, la

⁸ Verga aveva l'abitudine di dividere la carta in due parti e di utilizzare quella di destra per scrivere il testo mentre riservava la sinistra per eventuali correzioni e per segnare i nomi dei personaggi.

⁹ Da una lettera di Capuana del 19 agosto 1874 (Fondo Verga, Ms. U. 239.413) forse si potrebbe dedurre che Verga lavorava sia al romanzo che alla commedia: «I tuoi lavori quando saranno pubblicati? Figurati se li attendo con impazienza». È chiaro che qui il richiamo non si riferisce soltanto a *Eros*. D'altra parte si deve convenire che la commedia dell'*Onore* (in cinque atti) nelle poche scene pervenuteci, si fonda su una tematica già nota ed è caratterizzata da scelte linguistiche riconducibili a quella maniera espressiva che va appunto da *Una peccatrice* a *Eros*.

divisione degli atti e delle scene in quattro atti appena riconducibili alla precedente commedia, si presta a una duplice lettura sia in chiave ideologica sia letteraria.

Se è vero che Verga riprese la tipica tematica del duello, dei puntigli cavallereschi che, nell'abbozzo dell'*Onore* in cinque atti, si accompagnava alla così detta «Società», d'altra parte, abbandonato lo schema iniziale, venne raffigurando un personaggio che si doveva riagganciare a Maurizio (protagonista dell'*Onore* in quattro atti e già *work in progress* rispetto a Corrado dei *Carbonari*). Agì, però, sul drammaturgo la presa di coscienza delle gravi contraddizioni socio-politiche nonché etico-esistenziali che segnarono una società *in fieri*, qual era quella dell'Italia post-unitaria. Senza dubbio rientrava, in questa visione pessimistica della società, la metamorfosi del *raisonneur* che diventa Scipione, figlio naturale della Duchessa delle Gargantas ed esponente, in negativo, della classe emergente:

[...] ambizioso, invidioso, ferito nel più vivo dell'onore dall'ingiusto disonore, ha giurato di salire in alto, di vendicarsi mettendosi sotto i piedi tutte quelle leggi mondane che l'hanno fatto un paria [...] Avvocato, giornalista senza fede nei principi di cui far parata, ci vede meglio degli altri in tutte le debolezze del secolo e le fa servire ai suoi fini [...] Sa che la Duchessa è sua madre; non le perdona l'abbandono in cui l'ha lasciato, ma si serve di lei per salire.

È chiaro che Verga non crede più nella palingenesi come ai tempi in cui si apprestava a rappresentare il personaggio di Maurizio nella precedente commedia. In realtà, con lo schema dell'*Onore* in cinque atti, si ha un'involuzione dell'eroe romantico e l'avvocato Scipione, ormai privo di quella carica di *human-*

tas propria del personaggio dumasiano, è animato, invece, da un perverso spirito di vendetta, inesistente sia nel protagonista del primo romanzo a stampa del Verga, improntato a un rigoroso stoicismo, sia nel *raisonneur* dell'*Onore* in quattro atti.

Pure dalla caratterizzazione degli altri personaggi, proposti nel detto schema e privi di ogni impegno sociale, traspare lo scetticismo dell'Autore intorno ai veri obiettivi politico-economici di una borghesia finanziaria e commerciale (quel complesso di «Banche e di Imprese» fermamente disapprovato nell'introduzione a *Eva*) che fondava la propria potenza, in campo economico e politico, sul meccanismo improduttivo della speculazione.

Fra i protagonisti de *L'onore* in cinque atti, Borsieri, per esempio, un banchiere figlio di un mercante, esprime il predominio della ragione utilitaristica su ogni altro valore: familiare, sociale, intellettuale¹⁰. Forse, fin d'allora, il mondo della finanza apparve a Verga particolarmente squallido e la stessa politica una trama d'intrighi, finalizzata all'ascesa sociale dei singoli e congiunta con un'egoistica gestione del potere.

Eppure l'ampio schema, allegato alla commedia *L'onore* in cinque atti, nel suo concetto di fondo avrebbe dovuto anticipare quella serie di opere in cui era previsto il personaggio di Scipione e rendere, quindi, l'opera drammatica funzionale alla pratica narrativa. Nel grande affresco dell'intera società, quale si prefigura nell'Introduzione a *I Malavoglia*, si ipotizzò, proprio con l'onorevole Scipioni, un personaggio destinato a riproporre e a sviluppare, sia pure in un diverso contesto, le prerogative caratteriali del capo antropologico dei *Carbonari*:

¹⁰ Tale visione negativa si acui col tempo e sfociò in una ancor più pessimistica rappresentazione nel dramma *Dal tuo al mio*. Cfr. ANNA BARSOTTI, *Sul dramma verghiano: Dal tuo al mio*, in «Problemi», sett. - dic. 1984, pp. 271-288, rist. in *Atti del Congresso su Giovanni Verga e il teatro*, Teatro Stabile di Catania, Catania 1986, pp. 45-68.

[...] un uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli 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.

Il filo che avrebbe dovuto congiungere l'eroe carismatico Corrado con il *raisonneur* Maurizio e questi, attraverso la mutazione da Dumas *fils*, con l'onorevole Scipioni, tuttavia, rimase interrotto. È indubbio che Verga, altalenante tra l'archetipo oltremontano dell'intellettuale impegnato e la realtà che gli si presentava, quotidianamente, con le iniziative poco lodevoli della faccendiera società contemporanea e sfocianti in un progresso di cui diffidava, alla fine non riuscì a portare a compimento quel suo astratto progetto che prevedeva il "ciclo dei vinti" né ad appropriarsi del personaggio, proposto da Dumas *fils*, che pure lo aveva affascinato.

In definitiva, l'intenzione finale del Verga non era quella di mettere in aperto conflitto gli esponenti delle diverse classi sociali, ma solo di rappresentarli con tutti i loro codici di comportamento e di linguaggio. Perciò dai suoi modelli letterari (Dumas *fils*, Torelli, Ferrari), ancora una volta ricavò, forse suo malgrado, soprattutto calchi linguistici mentre, nella costante riproduzione dei caratteri statici, cui si è già accennato, rivela l'influsso della commedia dell'arte. E quando ripropose il personaggio dell'intellettuale con Pietro Brusio in *Una Peccatrice*, con Luciano in *Rose caduche* e con Corradino nel *Mastro* raffigurò il tipo dell'intellettuale tardo-romantico che si affaccia alle soglie del decadentismo.

Gioverà ora considerare, oltre a quello ideologico, anche un altro livello del progetto in questione che comincia ad aprirsi,

quasi impercettibilmente, alle proposte della drammaturgia europea del secondo Ottocento anzitutto con l'introduzione di un maggior numero di personaggi, con le schede dell'analisi caratteriale e, inoltre, con un graduale ampliamento della scena per una vicenda che non si svolge soltanto nel ristretto ambito del salotto, ma comincia a proiettarsi al di fuori. Si possono cioè intravedere i primi elementi di un modo nuovo di fare teatro e un passo iniziale verso quella tendenza al realismo che, nella vicina Francia, stava per affermarsi con le proposte innovatrici di Zola.

Proprio con una certa apertura al realismo il progetto dell'*Onore* suggellò, quindi, quel primo periodo dell'attività drammatica del Verga che in principio, si è già detto, si svolse a Firenze e poi, a partire dal 1872, a Milano e si concluse, pressappoco, intorno al 1876.

Tale data si può assumere, all'incirca, grazie a una lettera¹¹ del 17 gennaio dello stesso anno quando Verga confidò scherzosamente al Treves: «Non vi ho mandato ancora padron 'Ntoni perché sono impegnato in un altro lavoro che avrà per editore Bellotti-Bon e Morelli, se riesce a venir fuori vitale».

Ormai si sa che se la commedia rimase incompiuta, tuttavia il progetto, anteposto alle poche scene pervenuteci, prova che Verga cominciò a sperimentare nuove tecniche di più largo respiro europeo. Perciò, prima di procedere nell'analisi dei testi posteriori, ascrivibili a un secondo periodo vissuto dall'Autore tra Milano e Roma, è bene aprire una piccola parentesi sulla riforma del teatro nel secondo Ottocento, perché quello è il quadro tecnico in cui si inserirà la successiva sperimentazione verghiana. Comunque, se le iniziali proposte innovatrici sono

¹¹ Fondo Verga, Ms. U. 238-4959. In questa sede è stata mantenuta la vecchia segnatura perché attualmente l'epistolario del Verga, conservato nella Biblioteca regionale universitaria di Catania, è in fase di riordinamento.

reperibili già nelle opere di Diderot e di Hegel, tuttavia, si dové giungere al 1870 per entrare, con il duca Giorgio II di Meiningen, in una fase operativa mediante la concreta introduzione di criteri nuovi.

In effetti, il Duca, per fare il “vero”, rivoluzionò anzitutto l’immagine scenica sostituendo il verismo degli scenari al “luogo astratto” della classicità che era idoneo a rappresentare l’uomo metafisico libero da ogni influsso di elementi esterni, ma non l’uomo moderno calato nella sua realtà e spesso condizionato dalla stessa. Di qui la necessità di curare, fin nei particolari, l’ambiente, l’abbigliamento, persino le suppellettili della casa.

Forse, con altrettanto impegno, il Duca mirò a ridimensionare l’imperversante fenomeno del divismo riunendo un gruppo di attori e imponendo loro quello che oggi si direbbe un lavoro di *équipe* sotto la guida rigorosa di Ludwig Chronegk che anticipò la funzione del moderno regista. Le masse corali, dunque, non furono più informi comparse, ma un insieme di personaggi vivi in modo che ciascuno interpretasse e mimasse il proprio personaggio con l’alternanza dei ruoli sicché il protagonista di un’opera poteva divenire comparsa in un’altra. Ma non finiva qui la serie delle innovazioni che introdussero, tra l’altro, le prove, prima della rappresentazione, e la cura di tutti quegli elementi che dovevano concorrere all’attuazione del realismo storico a partire dai costumi, da una nuova concezione dello spazio scenico e, quindi, del rapporto dinamico tra l’autore e il *décor* considerato quest’ultimo come un autentico piano d’azione.

In realtà, s’impedì all’attore di recitare sul proscenio: anche le scene importanti si potevano rappresentare sul fondo del palcoscenico e ai personaggi era consentito di rivolgere le spalle al pubblico, il centro del palcoscenico non doveva coincidere con il centro della scena ecc.

I suggerimenti del duca di Meiningen, molto più tardi e precisamente intorno agli anni '90, filtrati dai teorizzatori francesi e dal Teatro di Ibsen, cominceranno a esercitare un influsso anche in Italia. Il ritardo della diffusione delle teorie innovatrici relative alla drammaturgia si spiega pure tenendo conto che la compagnia teatrale del Duca, all'inizio, operava quasi esclusivamente in Germania e, di conseguenza, per lunghi anni, fu poco nota nel resto dell'Europa.

Sarà Antoine, un modesto impiegato del gas a usufruirne nel 1887, per la fondazione del suo *Théâtre Libre*¹²: invece negli anni settanta, l'attenzione era ancora rivolta prevalentemente alla narrativa. Solo un decennio più tardi Émile Zola, ne *Le naturalisme au théâtre*¹³, rivendicherà, forse tra i primi, la natura essenzialmente sociale dell'arte antepo-
nendo il dramma verista al dramma "a tesi", cioè la rappresentazione del dramma umano con personaggi vivi collocati in un ambiente reale, e rimetterà in discussione le convenzioni invalse, nonché le ridicole menzogne e del dramma tradizionale e di quello più recente che argomenta invece di vivere (p. 11).

Alla resa del dramma "verista" doveva concorrere soprattutto il *décor*, cioè la «reproduction du milieu exact» (p. 73) che, per Zola, non fu una questione di moda, ma un fatto «d'évolution humaine et sociale» (p. 85) e inoltre parte integrante del dram-

¹² Cfr. ANDRÉ ANTOINE, *Le Théâtre Libre, mai 1890*, Imp. Eugène Verneau, Paris s.d.; *Le Théâtre Libre, saison 1893-1894*, Imp. Eugène Verneau, Paris s.d.; *Causerie sur la Mise en Scène*, in «Revue de Paris», 1 aprile 1903, n. 7, pp. 596 - 612; «*Mes souvenirs*» *sur le Théâtre libre*, A. Fayard & Cie., Paris 1921.

¹³ In *Oeuvres complètes*, édition établie sous la direction de HENRI MITTERAND, t. XI, Paris 1968. Tutte le ulteriori citaz. sono tratte da questa edizione.

ma in quanto «il est de l'action, il l'explique, et il détermine le personnage» (*Ivi*).

In breve, la questione dei *décors* nel teatro francese assunse la stessa importanza che, all'epoca, ebbe la descrizione nei romanzi considerando che, secondo Zola, «la grande évolution naturaliste, qui part du quinzième siècle pour arriver au notre, porte tout entière sur la substitution lente de l'homme physiologique à l'homme métaphysique» (p. 92).

Ovviamente, un soffio di realismo fu considerato, perciò, determinante non solo nella trasformazione dei *décors* («Le milieu doit déterminer le personnage», p. 105) ma anche nella recitazione, nella dizione, nella mimica, nella cura posta nell'adattamento dei costumi. In definitiva, Zola ripropose l'impostazione epistemologica del duca di Meiningen¹⁴, il quale, contro le precedenti astratte teorizzazioni, aveva considerato lo spettacolo come un tutto organico la cui realizzazione implicava la coesione dei suoi elementi (appunto recitazione, gesti, voce, *décors*). Inoltre Zola, come il duca di Meiningen, prevede una figura che avesse una funzione intermediaria fra attore e autore e quindi sollecitò il nuovo ruolo del regista, ma intese anche fare dello spettatore il testimone di un'azione che, per essere fittizia, non doveva, tuttavia, mancare dei caratteri fisici e spirituali di un'azione reale.

Dopo questo succinto *excursus* sulle proposte anticipatrici della riforma del teatro nel secondo Ottocento non sarà difficile ripercorrere l'*iter* del Verga che mirava a inserirsi in un più ampio contesto europeo (e ne fan fede quelle operazioni culturali

¹⁴ Sull'attività dei Meiningen cfr. DENIS BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre: de 1870 à 1914*, CNRS, Paris 1975. Cfr. anche UMBERTO ARTIOLI, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo. I. Dai Meiningen a Craig*, Sansoni, Firenze 1972.

di cui permane qualche traccia proprio negli abbozzi teatrali). L'attenzione dei critici, invece, si è concentrata finora principalmente sulle tematiche e sul rapporto tra Verga e il teatro nazionale ignorando, quasi sempre, quel fenomeno di osmosi culturale tra l'Italia e i Paesi oltremontani che coinvolse anche lo scrittore catanese, soprattutto quando egli, dopo un periodo di difficile iniziazione¹⁵, fu accolto nel *milieu* milanese. Intorno agli anni '70, la capitale ambrosiana era una sorta di avamposto per i più pronti a recepire quei messaggi oltremontani che proponevano la dimensione sociale dell'arte drammatica e che venivano filtrati, prevalentemente, dalla stampa periodica e dalle conversazioni da caffè che, a quell'epoca, erano i due precipui, quasi unici veicoli delle idee. E pure Verga finalmente si inserì in quel circuito culturale vivo e pulsante in cui si discuteva sulla funzione e sugli strumenti di nuove forme letterarie e di nuove tecniche. L'entusiasmo, quasi da neofita, si manifesta vivamente in una lettera al Capuana del 13 marzo 1874:

¹⁵ Fra le tante testimonianze è di particolare significazione quella che si ricava da una lunga lettera che Verga inviò in risposta a F. Martini che gli chiedeva qualche notizia autobiografica per la strenna intitolata *Il primo passo* e destinata a figurare nella Biblioteca della «Domenica letteraria»: «[...] Mi trovavo» a Milano «da poco con poche speranze di riuscire a fare qualcosa che valesse la pena di essere stampata e letta, senza conoscere nessuno, triste e sconfortato trascorrevole le sere in un cantuccio del caffè Gnocchi, a sentire la musica e a guardare la gente [...] In quel tempo scrivevo *Eva* o piuttosto lo riscrivevo. Farina mi diede una lettera per Treves, il quale nicchiò un pezzo prima di prendere il romanzo e me ne diede 300 lire». Per la citata lettera del 5 novembre 1880, cfr. AURELIO NAVARRIA, *Una pagina inedita di Giovanni Verga*, in «Il gazzettino», 22 novembre 1962, p. 3, rist. in IDEM, *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, S. Sciascia, Caltanissetta-Roma 1967, pp. 27-31, p. 38; GIOVANNI VERGA, *Carteggio Verga - Capuana*, cit., pp. 30-31.

Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, come me e per noi altri infermieri (sic) di nervi e di mente la grand'aria è la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sé e con gli altri, se vuoi pur così. Tutto quello che senti ribollire dentro di te irromperà improvviso, vigoroso, fecondo appena sarai in mezzo ai combattenti di tutte le passioni e di tutti i partiti. Costà tu ti atrofizzi¹⁶.

Del fervore culturale di quegli anni si ha notizia anche da altre lettere, fra cui è da proporre, soprattutto per la datazione che precede di poco la composizione di *Cavalleria*, quella in cui Giacosa prospettò a Verga la possibilità di un futuro trasferimento a Milano e, di conseguenza, «delle buone chiacchierate artistiche e letterarie da farsi insieme» al fine di trame lo stimolo dialettico che «fa lavorare»¹⁷.

E a Giacosa Verga chiese, poi, notizie della Duse che avrebbe voluto come protagonista in *Cavalleria* e aggiunse: «Vedi che mi butto nella mischia anch'io [...] Scrivimi, scrivimi, scrivimi. Ho tanto bisogno di sentirmi vivo fra gente viva?»¹⁸. Ai bei giorni del Biffi e di Piazza della Scala egli ritornerà frequentemente con la memoria come ai più intensi e operosi della sua vita di artista: «Ti rammenti – scrive ancora a Capuana in una lettera da Milano del 29 maggio 1881 – le lunghe discussioni che se ne facevano al Biffi con altri e col povero Sacchetti, timidi dinanzi all'ardimento, incerti dell'esito?»¹⁹. E ancora, sempre a Capua-

¹⁶ GIOVANNI VERGA, *Carteggio Verga - Capuana*, cit., pp. 30-31.

¹⁷ Lettera del 17 novembre 1881, Ms. U. 239, 769.

¹⁸ Lettera dell'8 ottobre 1883 in Verga, *De Roberto, Capuana*, Biblioteca universitaria, Catania 1955, pp. 144-145.

¹⁹ In LINA e VITO PERRONI, *Storie de I Malavoglia*, in «Nuova Antologia», 16 marzo 1940, pp. 242-244; GIOVANNI VERGA, *Opere*, a c. di LUIGI RUSSO,

na, in un'altra lettera di molto posteriore: «A te che stai ancora sano e forte sulla breccia [...] rammento i nostri giorni lontani del Biffi e di Piazza della Scala, quando l'arte e l'avvenire ci sorridevano lontanissimi, ahimè!»²⁰.

Nel periodo compreso tra il 1877 e il 1890, fervido di discussioni, di progetti, di scambi di lettere, Verga, pur avendo sospeso l'attività drammatica a favore di quella narrativa e nonostante la diffidenza per il rapporto attore-autore e attore-pubblico che coinvolgeva anche il problema della comunicazione e dell'interpretazione dei suoi drammi, non rinunciò del tutto alla "fisima" di restaurare il teatro, convinto com'era (e, a buon diritto, si può aggiungere *a posteriori*) che solo lui e Luigi «sapessero come si fa a fare lo stufato»²¹.

E qui, al fine di decodificare la metafora gastronomica, conviene rivisitare l'opera drammatica del Verga a partire da *Cavalleria rusticana*, depositaria di elementi decisamente innovatori.

Della commedia, letta finora soprattutto in chiave contenutistica, va considerato, pure, lo spessore della *mise en scène* che segnò un momento di avvio della storia del teatro verista italiano e oltremontano, proprio con la iniziale ricerca di una verità che si traduceva anche nell'esattezza descrittiva dei *décors*, nell'organizzazione dello spazio scenico in cui si dovevano muovere gli attori, nella cura dei costumi e infine nella creazione dell'at-

Ricciardi, Milano - Napoli 1955, p. 898; PAOLO PULLEGÀ (a c. di), *Leggere Verga. Antologia della critica vergghiana*, Zanichelli, Bologna 1973, p. 370; GIOVANNI VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a c. di GINO RAYA, Le Monnier, Firenze 1975, pp. 178-182.

²⁰ Lettera del 23 agosto 1911, in Verga, *De Roberto, Capuana*, cit., p. 137; GIOVANNI VERGA, *Carteggio Verga - Capuana*, cit., p. 405.

²¹ Lettera del 16 marzo 1879, in LINA e VITO PERRONI, *Storie de I Malavoglia*, cit., pp. 120-121; GIOVANNI VERGA, *Opere*, cit., p. 882.

mosfera con il gioco dei colori, dei disegni e dei suoni. In breve, Verga, poco incline alla formulazione sistematica di principi astratti, applicando un metodo, già seguito fin dal tempo in cui elaborava la prima produzione narrativa (si pensi ai *Carbonari* e, in seguito, a *La Capinera* e al *Marito di Elena*) con *Cavalleria* fornì un modello concreto per quella riforma del teatro che, poi, sarà teorizzata da Antoine (1887). Questi, traendo profitto dalla lezione teorica di Zola ma anche da quella pragmatica del Verga, dette un'organizzazione sistematica a principi che erano nell'aria e su cui il drammaturgo catanese si era già fondato per l'allestimento di *Cavalleria*. La ricerca di una drammaturgia nuova, l'aspirazione a proporre un nuovo assetto della messin-scena e quindi del quadro d'insieme sono ampiamente attestati dalla corrispondenza epistolare dello scrittore catanese:

Capuana e mio fratello mi scrivono che mi hanno spedito disegni, costumi ed anche un pacco di vesti usate che daranno meglio idea della foggia e di tutt'altro e si potranno far copiare esattamente a Torino. Voglio che tutto concorra al colorito del quadro perché le più piccole cose sono necessarie a darmelo; e son persuaso che senza una grande intonazione generale di colori, di disegni e di suoni, sarà un fiasco colossale²².

Per inciso, si vuole ricordare che i costumi, inviati da Catania, probabilmente non soddisfecero Verga, impegnato in quella sua puntuale ricerca di verità estesa anche ai particolari. Perciò egli inviò al fratello una serie di indicazioni precise di cui si dà, qui di seguito, qualche campione:

²² Lettera del 10 novembre 1883 a Giuseppe Giacosa in Verga, *De Roberto, Capuana*, cit., pp. 145-146.

TURIDDU MACCA: calzoni e berretto da bersagliere, giacchettone e gilet color oliva, fascia di lana rossa al collo. Campar Alfio: berretto di pelle, giacca larga alla cacciatora, con molte tasche, di fustagno color cece; calzoni di velluto di quelli alla cacciatora, da abbottonarsi per di dietro, un orecchino, niente al collo, oppure una sciarpa di lana al mento ecc. ecc.²³.

È chiaro che a Verga va ascritto il merito storico di aver realizzato, con alcuni anni di anticipo anche rispetto al «Teatro libero» di Antoine, quel moderno concetto di messa in scena che sfuggì a molti. È il caso di rammentare le pessimistiche previsioni fatte, alla vigilia della prima di *Cavalleria*, da Boito, Treves, Gualdo con la sola esclusione di Torelli Viollier²⁴, «Les oeuvres qui vivent sont celles qu'on a mis souvent des années à comprendre» aveva ammonito Zola (p. 56).

Non mancò, infatti, qualche testimonianza, magari poco nota, della fortuna critica di *Cavalleria* in Italia e oltralpe: Cameroni, per esempio, pur dubitando del successo fu convinto che la commedia sarebbe stata «une affirmation hardie du vèrisme sur la scène»²⁵.

Sulla stessa linea si colloca anche un successivo articolo di Giuseppe Giacosa, apparso sulla «Gazzetta Piemontese» (Torino, 13 gennaio, 1884):

La novità del Verga non consiste nel fare di più, ma, forse, nel fare di meno, certo nel fare *diversamente*. Non

²³ GIULIO CATTANEO, *Verga*, cit., p. 228; GIOVANNI VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 444.

²⁴ FEDERICO DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., pp. 191-195.

²⁵ Lettera del 23 nov. 1883 a E. Zola, in RENÉ TERNOIS, *Zola et ses amis italiens: documents inédits*, Les Belles Lettres, Paris 1967, n. 56.

ardisco pronostici. Il Verga può aver sbagliato [...] Ma, qualunque sorte tocchi alla rappresentazione, segni il Verga e segniamo tutti la data di domani. Chissà che fra dieci anni, portando alle stelle un nuovo dramma perfetto non si possa dire, accennando alla *Cavalleria rusticana*: si è cominciato di là.

In effetti, la novità dell'evento fu recepita a Parigi, nella Sala dei «Menus Plaisirs», il 19 ottobre 1888. Quel giorno, Antoine, prestigioso interprete nel ruolo di compare Alfio, presentò *Cavalleria* come «une bien belle chose». Se la favola scioccò i Parigini, la *mise en scène* invece suscitò subito l'interesse degli addetti ai lavori e rappresentò il punto d'incontro del teatro italiano con quello europeo. È quanto emerge dai commenti giornalistici del giorno successivo alla prima rappresentazione: «La *Chevalerie rustique* m'a paru extrêmement curieuse par sa mise en scène, par les traits des moeurs et le pittoresque du dialogue» scrisse Gramont su «L'intransigeant», e un non meglio identificato P.G. sul «Petit parisien»: «*Chevalerie rustique* est une adaptation d'une nouvelle du romancier italien Verga, le chef de l'école vériste', qui s'essaye à supprimer toutes conventions, à faire palpiter la réalité même [...] c'est par la couleur qu'il est surtout curieux, évoquant vigoureusement un coin de village sicilien». E infine Henry Bauer, su «L'Echo de Paris», ne sottolineava «le décor pittoresque», pur deplorando la mancanza di sviluppo dei caratteri e delle situazioni. Verga, però, nonostante il promettente esordio, ben presto rifiuterà la commedia regionale, in genere, e l'uso del dialetto perché privilegia il particolare, mentre la materia realistica, a suo giudizio, ha bisogno di un altro strumento linguistico. Sicché il suo impegno per il teatro si manifesterà anche in una ricerca

stilistica. Inoltre, in quella nota struttura ciclica che prevedeva una serie di drammi, a partire dalla rappresentazione della *canaille*, secondo i postulari dei fratelli De Goncourt, o delle «*bas-ses classes*», secondo Zola, fino alla *Société*, egli aspirava a cogliere una realtà di classe nel contesto socio-culturale dell'epoca.

In linea con alcune tendenze del tempo, in una lettera del 5 giugno 1885 a Capuana, Verga inoltre andava prefigurando anche quel futuro teatro totale che avrebbe avuto la partecipazione del pubblico non come semplice spettatore/osservatore, ma come attore/personaggio che entra virtualmente nella scena e che «in questo esperimento dovrebbe portare una certa dose di osservazione, d'analisi e direi di collaborazione».

Si andava profilando quella dimensione sociale dell'arte drammatica, destinata a coinvolgere l'autore, gli attori e il pubblico. Questa vera e propria sinergia si colloca a metà strada tra una concezione classica del teatro e la riforma che si attuerà con il contributo di Gabriele d'Annunzio e il «teatro nel teatro» di Luigi Pirandello.

Il pensiero del Verga si integra efficacemente con quella sua relazione al Ministero dell'Istruzione Pubblica, nell'ambito dei lavori della «Commissione permanente per le arti musicale e drammatica», insediatasi il 18 giugno 1888, che fu stampata nel «Bollettino Ufficiale dell'Istruzione» dello stesso anno. Esplode, in questo scritto, un forte desiderio di libertà, identificabile con la rivendicazione dell'autonomia dell'autore, ma anche con l'esigenza di rendere così intimo il «connubio fra l'arte che immagina e quella che rappresenta, così disciplinata e intelligente ogni singola parte del complesso organico da cui risulta l'opera teatrale, così perfetto ogni accessorio, così completa la collaborazione, infine, quali sono necessarie in quel miracolo artistico che crea sulla scena tipi viventi ed eterni».

Con una nuova concezione del *décor*, che include i debiti accessori, c'è anche un ritorno all'antico che esclude il ruolo dell'attore-mattatore. Nel '96, dopo aver rifiutato per *La Lupa* la collaborazione di Ermete Novelli, dal protagonismo eccessivo, Verga avrà un violento scontro con Giovanni Grasso, noto anche lui per il suo comportamento istrionico, mentre Verga, con *La Lupa*, al di là del naturalismo, aveva mirato a rappresentare una passione «forte e fatale» come in una tragedia classica, secondo la definizione di Édouard Rod. Sarà facile intendere perché lo scrittore grandeggia quando si ricongiunge al mondo culturale dell'area mediterranea, mentre cerca inutilmente di dare vita ai personaggi della così detta «Società». Di conseguenza, si spiega pure quel reiterato quanto sterile tentativo di cimentarsi in una commedia di argomento aristocratico, ambientata nel grande albergo di Villa d'Este presso Cernobbio, dall'iniziale titolo *Le farfalle*, mutato poi in quello ibseniano di *Commedia dell'amore*.

Dalle prove pervenute: lettere agli amici, fotografie dei luoghi, ritagli di giornali, si ricava che le poche scene scritte e riscritte sono state elaborate all'incirca dal 1887 al 1891, quando in Europa ferveva il dibattito sulla funzione dei *décors*, concepiti non più come sfondo ornamentale, ma come contenitore dell'azione scenica al fine di creare l'atmosfera anche con il contributo realistico della luce e dei suoni. Verga, in realtà, aveva cominciato a recepire i suggerimenti di Edmond de Goncourt, promotore di una rappresentazione globale della società a partire dalla «cannaille», vale a dire dai popolani «plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie» e quindi «simples et peu compliquées» fino ai «Parigini» e alle «Parigine» della così detta «Société» che richiedevano un'arte più raffinata perché quei «civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est faite toute de nuances, toute de demi-teintes, toute de ces riens insaisissables [...] demandent

des années pour qu'on les perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les attrappe»²⁶.

Verga, consapevole dell'arditezza della proposta di cogliere nel suo impegno verista la società in direzione verticale, concepì un ciclo minore che, oltre a *Cavalleria*, avrebbe dovuto comprendere *In portineria* e un altro dramma tratto, secondo una prima ipotesi di lavoro, dal racconto *I drammi ignoti* (edito nel volume *Drammi intimi*, Roma, Sommaruga, 1884, e poi nei *Ricordi del Capitano d'Arce* con il titolo *Dramma intimo*) di cui aveva parlato a Salvatore Paola Verdura in una lettera del 17 gennaio 1885²⁷ e in una successiva del 21 marzo a Giuseppe Giacosa²⁸.

Abbandonata la trama di quest'ultimo lavoro, ma non il progetto iniziale, Verga dette l'avvio alla seconda commedia, *In portineria*, con l'intento di passare dalle precedenti sperimentazioni a una sorta di «realismo psicologico». Ma, pur essendo avverso alle scuole e alle teorizzazioni in genere (e nell'epistolario c'è una larga messe di testimonianze in proposito) drammatizzò alcuni archetipi narrativi giovanili tentando di calarli nella realtà ambrosiana. In questo nuovo contesto la patetica storia di Malia, filtrata dalla novella *Il canarino del n. 15* della raccolta *Per le vie*, doveva rinnovare lo sventurato amore di Rita la pazza, la

²⁶ Questo brano, estratto dalla prefazione a *Les frères Zemganno* (1879) di Edmond De Goncourt, è citato nel commento di GINO TELLINI, in GIOVANNI VERGA, *Opere*, Mursia, Milano 1988, pp. 1494-1495 e inoltre nell'introduzione di GIAN PAOLO MARCHI al *Mastro don Gesualdo*, Redazione «Nuova Antologia», 1888, Verona 1989, nota 11, p. 15.

²⁷ Verga, *De Roberto, Capuana*, cit., pp. 140-144. Sull'argomento, cfr. anche ROBERTO BIGAZZI, *I colori del vero: vent'anni di narrativa*, Nistri Lischi, Pisa 1969, pp. 431-432.

²⁸ Cfr. GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 115-116 e nota 10.

giovane protagonista dei *Carbonari*; il cuoco Angiolino riproporre il personaggio omonimo del romanzo giovanile, mentre la storia di Gilda doveva collocarsi tangenzialmente a quella della Lia malavogliana. Però, Verga, proprio con questa seconda commedia, si lasciò irretire dal suo astratto progetto ambientando la vicenda a Milano e disattese, quindi, uno dei principi fondamentali a cui si era sempre uniformato rifiutando ogni forma di dogmatismo per «seguire la propria ispirazione».

Soprattutto la corrispondenza epistolare dello scrittore fornisce dati che si collocano su un lungo arco di tempo attestando il divario esistente fra la teoria e la prassi e investendo la stessa *Weltanschauung* dell'Autore. Il quale, in una lettera del luglio 1875 al Cameroni, affermò «di avere cercato sempre di essere vero, senza essere realista, né idealista, né romantico, né altro, e se ho sbagliato – concludeva – o non sono riuscito, mio danno, ma ne ho avuto sempre l'intenzione, nell'*Eva* nell'*Eros* in *Tigre reale*»²⁹.

Ancora indizi di una potenziale autonomia rispetto alle scuole affiorano, per esempio, in una lettera del 18 dicembre 1883, a Salvatore Di Giacomo:

Non si preoccupi [...] di seguire un genere piuttosto che l'altro in caso non risponda alla più intima ispirazione del suo temperamento artistico. Scriva come la mente e il cuore gli dettano e se questi inclinano piuttosto alle

²⁹ Cfr. MARIA PIA BORGESE, *Lettere inedite di Giovanni Verga*, in «Occidente», XXI gennaio-aprile 1935, pp. 8-9; per la correzione della data cfr. ROBERTO BIGAZZI, *I colori del vero: vent'anni di narrativa*, cit., p. 208, nota 151: cfr. anche ROSSANA MELIS, *La bella stagione del Verga: Francesco Torraca e i primi critici verghiani. 1875-1885*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1990, p. 53, nota 80.

novelle di genere intimo e delicato, pensi che l'Arte ha «braccia lunghe come la misericordia di Dio», disse bene il Farina, e scriva secondo la sua inclinazione [...]»³⁰.

Aggiungono un ulteriore tocco al ritratto dell'intellettuale, segnato fortemente da un'idea di libertà nella ricerca di un vero dalla duplice matrice edonistica ed etica, altre confessioni, fatte alla giovane amica Maria Brusini e attestanti una viva componente romantica che non esclude, tuttavia, una sorta di legalismo alla maniera germanica:

Eccovi un'altra caratteristica del vostro amico, giacché [...] sono in vena di confessioni: ribelle a tutte le autorità, i dommi, le frasi fatte e le idee ricevute. Ma monarchico, rispettoso alla legge e agli altri, per rispetto di me. Innamorato del vero che è la bellezza e la giustizia insieme. Insomma un puledro scappato dai campi, e lasciato alla meglio in città, ma insofferente di sella e di camminare su tutte le guide che tutto il mondo trova necessario ed utile³¹.

In tale ottica si collocano anche le confidenze al Rod:

[...] credo che in ogni scrittore veramente originale se il metodo artistico ha una grande importanza, la scuola ne ha ben poca – e solo di riflesso – [...] Quanto a me, se

³⁰ Cfr. GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga*, cit., pp. 82-83, nota 2 e ancora nota 4 a proposito di una lettera del 18 dicembre 1883 a Onorato Fava, in cui Verga enunciò la stessa convinzione che riproporrà pure nella lettera al Cameroni dell'8 aprile 1890 soffermandosi su Balzac e Flaubert.

³¹ Lettera del 28 ottobre 1889 in GIOVANNI VERGA, *Lettere d'amore*, cit., pp. 481-482.

dovessi fare a voi, amico, e non pel pubblico le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo: «che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, di vedere le cose con i loro occhi ed esprimerle colle loro parole ecco tutto»³².

Ma, nella prassi, Verga riuscì a immedesimarsi soltanto nei personaggi riconducibili all'area culturale mediterranea, l'unica che conosceva bene e che gli dava certezza. Di conseguenza, alla stregua di altri scrittori suoi conterranei trasferitisi temporaneamente al Nord (si pensi soprattutto a Domenico Castorina) nella commedia *In Portineria* fece una grottesca mimesi della realtà settentrionale attribuendo codici di comportamento e sentimenti prettamente meridionali a personaggi operanti in un'altra latitudine. Perciò in questo dramma, che fu rappresentato, senza successo, a Milano il 16 maggio 1885 e che, anche in seguito, non ebbe mai il favore del pubblico né della critica, è percepibile la topicità siciliana di certe situazioni impensabili nel *milieu* ambrosiano.

Comunque Verga, anche dopo il fallimento delle prove che avrebbero dovuto rendere operante il metodo di Edmond de Goncourt e il conseguente scoramento, determinato dall'insuccesso, non rinunciò del tutto al suo progetto:

Ora mi sento grave sulle spalle il fardello del poco che ho fatto e del molto che s'aspettano, gravissimo il compito che mi sono imposto, e ardua la meta e forse anche presuntuoso l'ardire per la riforma che vagheggio. Sento il molto che c'è da fare ancora, non da me solo, ma da

³² GIOVANNI VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a c. di FREDI CHIAPPELLI, Le Monnier, Firenze 1954, p. 130.

tutti quanti, al giorno d'oggi, pel romanzo e il dramma [...]»³³.

Verga, dunque, si accingeva a cimentarsi in una commedia di ambiente aristocratico, in sostituzione di *Drammi intimi* che avrebbe dovuto completare la programmata trilogia. Perciò, al fine di rendere la più complessa condizione psicologica, le passioni più sfumate, quello che oggi si direbbe il *selfcontrol* degli esponenti della classe elitaria, che esigevano un'arte più sottile, tenta ancora una volta di riacciarsi ai noti principi di Edmond De Goncourt. E quindi, esponendo il suo programma in sintonia con le proposte più avanzate del suo tempo, in una lettera del 5 giugno 1885, ancora una volta confidava al Capuana:

Faccio un altro tentativo con gli stessi intendimenti salendo sino a quella che si chiama la Società. E mi farò fischiare anche con questo, perché il metodo sarà sempre lo stesso e risponde ad una vecchia convinzione che mi son fatta; come, cioè l'educazione o quella che vuoi di simile, abbia smussato gli angoli, tolto il rilievo, data una vernice uniforme al modo di manifestarsi dei sentimenti e delle passioni, non che queste si(a)no meno vigorose alle volte, ma espresse con più delicate sfumature, che lo scrittore deve miniare delicatamente, e l'attore rendere con arte squisita³⁴.

Da queste note, al di là degli esiti sul piano artistico, trapelebbe non solo l'adesione ai postulati di Edmond de Goncourt nel tentativo di decifrare il «codice speciale» di quella che nel

³³ Cfr. la già citata lettera del 17 gennaio 1885, che Verga inviò da Milano a S. Paola Verdura, in *Verga, De Roberto, Capuana*, cit., p. 140.

³⁴ *Ivi*, pp. 134-135.

secondo Ottocento si disse la «Società», ma pure quella nuova dimensione sociale dell'arte drammatica che avrebbe dovuto coinvolgere l'autore, gli attori e il pubblico. In definitiva, si anticipa quello che sarà il "teatro nel teatro" nell'opera pirandelliana.

Prima d'intraprendere l'approccio ai frammenti pervenutici della *Commedia dell'amore*, conviene, tuttavia, ricordare che se Verga fu molto attento alle proposte oltremontane innovatrici seguì pure, con altrettanto impegno, il dibattito sul Teatro nazionale. Non è il caso di insistere su cose già note e che, per di più, appartengono al particolare e al contingente.

Meritano, invece, maggiore attenzione l'intervento dell'Autore nei lavori della «Commissione permanente per le arti musicali e drammatica» e la relazione³⁵ ch'egli inviò al Ministero della Pubblica istruzione e che fu stampata poi nel Bollettino ufficiale dell'Istruzione.

Considerando, dunque, problemi di carattere nazionale, Verga, anche se aperto alle proposte d'oltralpe, in quell'occasione suggerì³⁶ di assumere Roma come sede permanente di una scuola di recitazione con «annesso un Teatro» stabile e finanziato dal Governo. Da tale sostegno economico, destinato a rinvigorire e a perfezionare i mezzi attraverso i quali l'opera si manifesterebbe, dovevano essere esclusi gli autori (p. 208).

³⁵ Cfr. GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Giovanni Verga relatore della commissione permanente per l'arte drammatica*, in *Postille...*, cit., pp. 207-212. I successivi rinvii in parentesi si riferiscono a questo testo.

³⁶ Cfr. anche la lettera dell'8 giugno 1889 a Giacosa in *Postille...*, cit., pp. 122-123. Giacosa dal 23 al 24 maggio pubblicò gli articoli su *La questione del teatro nazionale*, nella «Gazzetta letteraria» di Torino, polemizzando con Ferdinando Martini. Cfr. anche la lettera dell'8 maggio dello stesso anno a Giacosa, in *Postille...*, cit., pp. 120-122.

Quanto all'opera degli scrittori di teatro Verga sostenne che «soltanto nell'esser lasciata libera essa ha le condizioni favorevoli per svolgersi, per prosperare, e inoltre, che solo nella più completa. indipendenza trova la miglior protezione dello Stato» (p. 214). Nel centro della personalità del Verga in effetti rimase un fondamentale desiderio di libertà che si identificò con la rivendicazione dell'autonomia dell'Autore, ma anche con la nota esigenza di stabilire un sodalizio fra produttore, utente e mediatore per rendere sulla scena personaggi vivi e non stereotipi. Muovendo da tali principi e passando dalla teoria alla prassi, con il conforto di prove esterne (soprattutto lettere) si può rinvenire, nella partecipazione del Verga all'allestimento scenico e nelle direttive che egli impose, per una corretta interpretazione dei suoi personaggi, l'aurorale profilarsi del ruolo del regista. Egli seguì con costante attenzione le fasi preparatorie dell'allestimento di *Cavalleria* e, successivamente, della *Lupa* che impose non pochi quesiti critici e interpretativi dopo il rifiuto di Antoine³⁷.

Questi, già eccellente interprete in *Cavalleria*, invece per la *Lupa* schivò la proposta del Verga che paventava soprattutto l'exasperato protagonismo del Novelli: «un solista» a suo dire «come la Duse» la quale «non vede che il teatro, anzi la sua parte», e ancor più gli smodati atteggiamenti istrionici del Grasso. Per la sua opera invece Verga auspicava un interprete che non ne accentuasse il carattere provinciale avendo inteso rappresentare, al di là del naturalismo, una passione «forte e fatale» come una tragedia classica secondo la definizione del Rod³⁸.

³⁷ Cfr. la lettera del 4 maggio 1901 al Rod in GIOVANNI VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 160; IDEM, *Opere*³, a c. di LUIGI RUSSO, cit., p. 932.

³⁸ IDEM, *Lettere al suo traduttore*, cit., p. 144, nota 1.

Riandando alle affermazioni, sostenute nella già citata «Relazione» e principalmente a quella viva aspirazione a muovere dal reale all'universale portando sulla scena «tipi viventi ed eterni», s'intende ancora meglio perché Verga attaccò il Grasso provinciale interprete della *Lupa*. In questa ottica rientrano, infatti, anche il netto rifiuto del teatro dialettale, proprio perché privilegia il particolare, e la certezza che la materia realistica necessita di un idoneo strumento linguistico non identificabile con il dialetto.

Verga si ricongiunge così a principi di carattere più generale essendo convinto, anzitutto, che «*il pensiero nasce in italiano nella nostra mente malata di letteratura*»³⁹ e, inoltre, secondo un'altra fondamentale idea di ascendenza romantica, che «la forma è così intima, necessaria, cosa fusa col pensiero stesso»⁴⁰. Dalla terza stesura della “selva” del *Mistero*, infatti, espungerà anche quelle poche intrusioni dialettali di carattere folcloristico, presenti nelle due prime stesure, che pure contribuivano a rendere con efficacia il colore locale.

Dopo quanto si è detto fin qui conviene ricordare, una volta di più, che se Verga fu attento al contesto nazionale non rinunciò, tuttavia, ad acquisire una dimensione di più ampio respiro europeo e continuò a cimentarsi in una commedia di ambiente aristocratico e precisamente nella *Commedia dell'amore*. Proprio dalla storia esterna di queste prove e dall'analisi testuale, estesa all'apparato iconografico, si ricavano i nessi con le proposte oltremontane.

Non si sa quando Verga decise di abbandonare la trama di *Drammi intimi* per impegnarsi in una commedia ambientata a

³⁹ Lettera s.d. a L. Capuana in IDEM, *Carteggio Verga - Capuana*, cit., pp. 407-408.

⁴⁰ Cfr. la già citata lettera dell'8 aprile 1890 a F. Cameroni in MARIA PIA BORGESE, *Lettere inedite di Giovanni Verga*, cit., p. 20; NINO CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Le Monnier, Firenze 1940, p. 253.

Villa d'Este. Qualche indizio si potrebbe fare risalire al tempo dei suoi soggiorni sul lago di Como e trapela già dalle prime lettere, inviate a Paolina, con inserti in francese secondo un vezzo invalso nella buona società ambrosiana: «Speravo col battello che parte domani alle 6 ½ da Como venirvi a fare un'improvvisata, [...] sul battello *salon* dove si terrà la serenata a Bellagio (*sic*)»⁴¹ (Milano, domenica /13 giugno 1880); «Vi scrivo dal battello»⁴² (9 settembre 1880); «[...] io col primo battello parto direttamente per Milano»⁴³ (da Cadenabbia, Hotel Belle Ile, Il ottobre 1880) ecc.

Bisogna giungere però al 1887 per trarre, sempre dalla corrispondenza epistolare con Paolina, richiami precisi alle prime travagliatissime prove dell'incompiuta commedia da salotto ambientata a Villa d'Este. Dalle lettere⁴⁴, inviate da Roma (29 febbraio 1887 e 13 marzo successivo) si apprende che Verga, durante la stesura del *Mastro don Gesualdo*, aveva ripreso a lavorare alla commedia che avrebbe dovuto suggellare la trilogia. Ma soltanto il 20 marzo dello stesso anno propose un primo titolo: *Come, quando e perché*⁴⁵.

Nell'88 il Camerini sul «Sole» annuncia che Verga «continua a limare una nuova commedia che si svolgerà al Grande Albergo di Villa d'Este presso Cernobbio».

⁴¹ Cfr. GIOVANNI VERGA, *Lettere a Paolina*, a c. di GINO RAYA, Fermenti, Roma 1980, p. 31.

⁴² *Ivi*, p. 36.

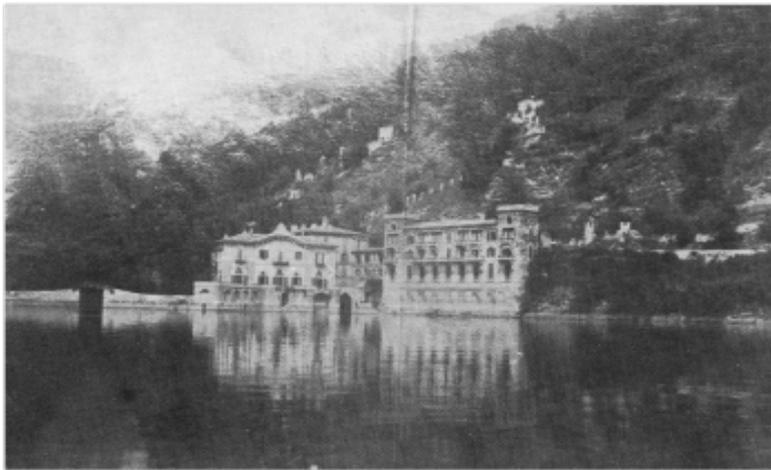
⁴³ *Ivi*, pp. 39-40.

⁴⁴ Cfr. IDEM, *Verga innamorato. Le lettere inedite di Giovanni Verga a Paolina Greppi Lester*, a c. di GIOVANNI GARRA AGOSTA, Greco, Catania 1980, pp. 188-189 e 190-191. Le stesse lettere sono riportate anche in IDEM, *Lettere a Paolina*, cit.

⁴⁵ IDEM, *Verga innamorato. Le lettere inedite di Giovanni Verga a Paolina Greppi Lester*, cit., p. 192; cfr. anche MARIA PIA BORGESE, *Lettere inedite di Giovanni Verga*, cit., p. 15.



Ms. U. 239.5372 - Villa d'Este vista dal lago di Como.



Ms. U. 239.5373 - Un'altra veduta di Villa d'Este dal lago di Como.



Ms. U. 239.5375 - Un viale di Villa d'Este.



Ms. U. 239.5378 - La facciata dell'Hotel Villa d'Este.



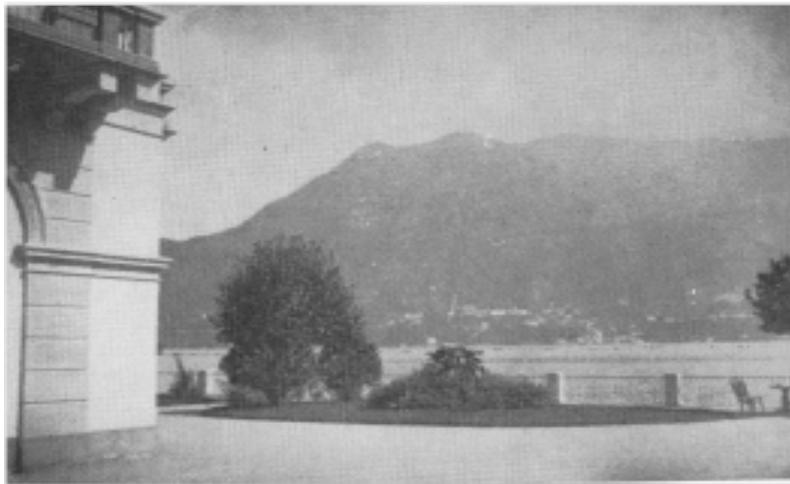
Ms. U. 239.5374 - Atrio dell'Hotel Villa d'Este.



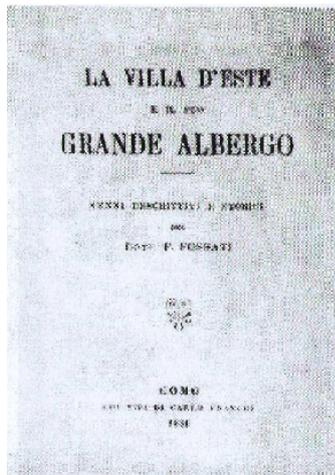
Ms. U. 239.5371 - Un salotto di Villa d'Este.



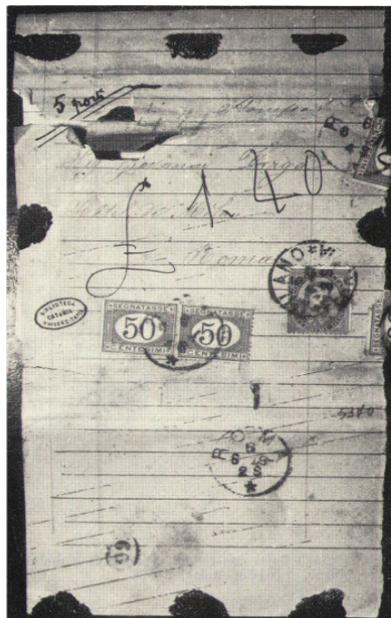
Ms. U. 239.5376 - Un particolare del giardino di Villa d'Este.



Ms. U. 239.5377 - Terrazza sul lago.



Ms. U. 239.5379 - Frontespizio dell'opuscolo di F. Fossati su Villa d'Este.



Ms. U. 239.5370 - Busta con residui di ceralacca e timbri postali: Milano, 5-[6]-88; Roma, 6-6-88.



Ms. U. 239.5379 - Coperta dell'opuscolo di F. Fossati, La Villa d'Este e il suo Grande Albergo. Como coi tipi di Carlo Franchi, 1886.

A riprova di questa notizia, oltre ai frammenti della commedia, esistono un biglietto di S. Fornara, che accompagnava le fotografie di interni e di esterni della stessa villa, e un opuscolo di F. Fossati, datato 1886, contenuti in una busta con timbri postali del 1887, che Verga ricevette a Roma all'Hotel de Milan. Della sua presenza a Roma dà ulteriore conferma la corrispondenza epistolare e inoltre la sua partecipazione ai lavori della «Commissione permanente per le arti musicale e drammatica» di cui si è già data notizia.

La storia esterna della commedia continua e il 1890 sembrerebbe l'anno decisivo per quest'opera, come risulta da un altro gruppo di lettere dove si parla di un nuovo copione *in fieri* e addirittura di una prossima rappresentazione. Secondo tali previsioni la commedia doveva essere terminata in estate «e recitata in autunno, novembre o dicembre, a Roma, Torino o Firenze [...]»⁴⁶. Da altre lettere e da alcuni inserti apparsi sui periodici del tempo si deduce che Verga, per un lungo periodo, continua almeno a pensare alla commedia ambientata a Villa d'Este. Ma «la parola è tutto» sosteneva d'Annunzio mentre lo scrittore catanese non riesce a trovare le parole adatte per dare vita ai suoi personaggi e infine sospende definitivamente l'elaborazione dell'opera.

In una lettera del 24 settembre 1896 scriverà infatti a Paolina: «Avete ragione di dire che la *Commedia dell'amore* è ormai allo stato di *Nerone* (evidente allusione al melodramma di Arrigo Boito, la cui composizione tenne impegnato l'autore per lunghissimo tempo). Proprio! Tanto che l'ho messa da parte, e hai (*sic*) dato moto alla *Duchessa di Leyra*⁴⁷.

⁴⁶ Lettera dell'8 aprile 1890 a Felice Cameroni in Ivi, p. 20 e in SIRO FERRONE, *Il teatro di Verga*, Bulzoni, Roma 1972, pp.188-189.

⁴⁷ GIOVANNI VERGA, *Verga innamorato. Le lettere inedite di Giovanni*

In realtà, dalla storia esterna della *Commedia dell'amore* si può dedurre che le poche scene pervenuteci sono state elaborate in un tempo compreso, all'incirca, tra il 1887 e il 1891. Sono proprio gli anni in cui in Italia cominciò a introdursi quella riforma del teatro, secondo i canoni del verismo, che Verga aveva anticipato con *Cavalleria*, mentre la critica giornalistica impostava il dibattito sull'importanza dei *décors*, già affermatasi oltralpe, grazie anche all'opera di Antoine, strenuo divulgatore della nota lezione del duca di Meiningen e del dettato di Zola⁴⁸. Quest'ultimo, si è già notato, sosteneva il principio che i *décors*, a teatro, hanno la stessa importanza che ha la descrizione nei romanzi (p. 87). Di qui insorsero discussioni e polemiche per stabilire i rapporti tra i testi e il *décor* e tra quest'ultimo e l'attore. Senza addentrarci nel vivo di tali diatribe, è opportuno ricordare, una volta di più, che la riforma mirava soprattutto a privilegiare la ricerca di una verità che si traducesse anche nell'esattezza dei *décors* concepiti non come sfondo ornamentale, ma come contenitore dell'azione scenica costruito in sintonia con il testo drammatico al fine precipuo di creare l'atmosfera anche con il contributo realistico della luce e dei suoni. L'interpretazione, pure questa in sintonia con il testo, fu l'altra delle due innovazioni cui si mirò nel tardo Ottocento. Mancano, a tutt'oggi, dati concreti per definire in Italia il momento di passaggio dal teatro di tradizione alla fase successiva. Una ulteriore esplorazione negli archivi forse fornirebbe più di una tessera per completare il quadro. Se c'è chi sostiene genericamente, come Roberto Alonge, che, nel secondo Ottocento, in Italia, la «scenografia

Verga a Paolina Greppi Lester, cit., p. 284.

⁴⁸ Sui rapporti intercorsi fra Verga e Zola si veda l'introduzione di GIANNI OLIVA a GIOVANNI VERGA, *Teatro*, Garzanti, Milano 1987, pp. XXXVII-XXXVIII.

era estremamente sommaria» e che «il drammaturgo veniva espropriato del proprio lavoro», d'altra parte non mancano altre testimonianze emblematiche. Non molti sanno, per esempio, che Paolo Ferrari, già al tempo dell'allestimento scenico del *Duello* (1868), aveva segnato tutti i movimenti degli attori in una serie di schizzi, allegati al manoscritto della commedia.

Anche nelle poche scene pervenuteci della *Commedia dell'amore*, è evidente che la scrittura drammaturgica, nelle intenzioni del Verga, doveva essere integrata con la scenografia, i costumi, la recitazione, il rapporto con il pubblico, e che l'Autore, in questa scelta, forse era stato suggestionato, in qualche modo, dai *décors* della omonima commedia di Ibsen.

Dai quattro manoscritti autografi giunti a noi, di cui si è data ampia documentazione in altra sede⁴⁹, si deduce che, dei tre atti previsti, solo le prime tre scene dell'Atto I figurano sotto il citato titolo *Le farfalle*, sostituito nella terza stesura con la *Commedia dell'amore*.

Inoltre, il nome della protagonista: Lia, nella prima stesura, Mary nella seconda, diviene poi definitivamente Anna, che è uno dei personaggi femminili del dramma ibseniano: vessillifera di una concezione libertaria dell'amore. Ma sostanzialmente Verga rimane estraneo ai postulati di Ibsen e si limita a contrapporre al vieto triangolo borghese un *décor* rinnovato. Ce ne fa fede, oltre alla citata documentazione dei luoghi della sua commedia mondana, un interessante apparato iconografico: trentadue schizzi autografi, diciannove dei quali sono cancellati e ri scritti (singolare testimonianza di varianti di disegno). È chiara la ricerca pragmatica di una verità che impronta prima di tutto gli scenari,

⁴⁹ Cfr. GIOVANNI VERGA, *Verga e il teatro europeo: prove d'autore*, a c. di LINA IANNUZZI, Milella, Lecce 1983.

che sostituivano «il luogo astratto della classicità» inidoneo a fare da sfondo all'uomo contemporaneo che doveva essere collocato nel proprio ambiente ricostruito anche nei particolari e perfino nell'abbigliamento e nelle suppellettili della casa. Di qui l'ampliarsi notevolissimo delle didascalie drammaturgiche, l'esigenza di una nuova organizzazione dello spazio scenico e del rapporto dinamico fra l'attore e il *décor*.

Chi consideri, poi, negli abbozzi della *Commedia dell'amore*, la sinergia fra testo, suoni e visualità scenica può decodificare facilmente il messaggio verghiano in cui coesistono una precisa quanto topica atmosfera d'Arcadia (il rintocco delle ore, il canto villereccio che si dilegua) e la realtà contemporanea («Il Canto più fine della gente elegante che porta in quei luoghi la nota mondana [...] il fischio e il rumore del battello a vapore [...] il motivo gaio del valzer»). Questo tentativo, purtroppo fallito, di fare coesistere vecchio e nuovo spiegherebbe perché Verga, che è tra gli iniziatori del teatro verista con *Cavalleria*, successivamente non riesce a dare vita ai suoi personaggi nonostante il *décor* sia del tutto rinnovato. Lo spazio del salotto, già distrutto dalle ampie vetrate nelle *Farfalle*, nella terza stesura equivale a uno spazio scenico dinamico in cui i personaggi si muovono liberamente: in particolare M. de St. Laurent e Geremei voltano le spalle al pubblico secondo quell'innovazione oltremontana che prevedeva una virtuale quarta parete. Di conseguenza, lo spazio, destinato agli attori, non è davanti alla scenografia ma dentro alla stessa.

Muovendosi su questa linea Verga, già nella seconda stesura, introduce un congruo numero di personaggi di varia nazionalità (più di trenta oltre a quelli anonimi) resi attraverso un'attenta analisi caratteriale con l'aggiunta dell'età, la descrizione dell'abbigliamento e quel plurilinguismo in cui il francese e il tedesco

si mescolano all'italiano, senza raggiungere però la pregnanza e la forza del linguaggio essenziale che era stato proprio dei personaggi siciliani. E, mentre viene smontato il ruolo dell'attore-narratore, insorge in senso lato quello dell'autore-supervisore. Il quale, nel testo, introduce, con esemplare precisione non priva di una suggestiva resa ambientale, i suoni, l'atmosfera lacustre, la scenografia, ma, ancora una volta, non riesce a imbastire l'intreccio né a rendere i sentimenti né le passioni dei suoi personaggi. In realtà, sia negli abbozzi de *L'onore* che delle *Farfalle*, le sequenze si fondano su schermaglie, scaramucce, frasi convenzionali mentre nelle opere di altri autori: Johan August Strindberg, Henrik Ibsen, tanto per citare qualche nome, si dibatteva sul dramma dell'individuo nell'età moderna e principalmente della donna in contrasto con pregiudizi a lungo invalsi. Verga invece prova, torna a provare ma non riesce a costruire un mondo così diverso da quello isolano pur avendo intuito che, sotto quella patina esteriore di *bon ton*, spesso si agitano passioni così intense da sfociare anche nel parossismo e nella tragedia.

Nelle *Farfalle* e poi nella successiva stesura mostra infatti di avere imparato la tecnica della messinscena, ma non migliora la rappresentazione dei personaggi che rimangono stereotipi e ripete sempre le stesse frasi convenzionali con piccolissime varianti.

Forse ebbe ragione Antoine o, in tempi più recenti, Eugenio Battisti, nel sostenere che la visualizzazione scenica, in genere, descritta sotto forma di didascalia drammaturgica, sarebbe preesistente al testo? Nel caso dell'incompiuta *Commedia dell'amore*, parrebbe di sì. Verga, senza dubbio, pragmaticamente è stato precursore in Europa, ma ideologicamente è rimasto congiunto con una concezione classica della vita; non fa l'analisi dell'Io né vede rottura tra essere e apparire. Le sue prove drammaturgi-

che, in realtà, non sempre travalicano i limiti di una discutibile concezione dell'eticità dell'arte. Emblematico un contributo del 28 febbraio 1898, che inviò al «Politichen» di Copenaghen, in occasione del settantesimo compleanno di Ibsen e dove, sulla linea di Taine, si ripropone come tenace sostenitore della morale in arte:

Il teatro di Enrico Ibsen, noto e quasi popolare in Italia, è opera caratteristica di filosofo e di artista originale, ma appunto per queste sue qualità reputo perniciosa la sua influenza sugli imitatori, d'altri paesi specialmente, i quali non tengono conto, di solito, delle condizioni di tempo e di luogo in cui l'idea artistica di Ibsen nacque e si svolse.

Eppure, nonostante queste opinioni, Verga non si era isolato. Nell'inventario dei libri⁵⁰, conservati nella casa catanese di via Sant'Anna 8, figurano testi di grandi autori russi, inglesi, francesi, americani, in edizioni che risalgono al 1880 circa, senza considerare i primi drammi, assunti a modello, fin dal 1868, con *Le fils naturel* di Dumas *fils* e le opere di Augier.

Singolare, in questa «collezione non sistematica», ci pare la massiccia presenza di opere di Gabriele d'Annunzio, che vanno da *Canto Novo* (1883) a *Isottèo* (1888), al *Poema paradisiaco* e alle *Odi navali* (1891-1893), da *Terra vergine* (1883) ai romanzi *Giovanni Episcopo* (1892), *L'innocente* (1892), *Il piacere* (1894),

⁵⁰ Segnaliamo il numero complessivo delle opere di ciascun narratore e le date estreme delle edizioni: A. Daudet (dieci opere 1880-1892); G. De Maupassant (ventisette opere 1901-1910); E. e G. De Goncourt (sette opere 1877-1888); F. M. Dostoevskij (tredici opere 1844-1895); G. Flaubert (sette opere 1880-1887); M. Gorki (nove opere 1892-1902); E. A. Poe.; (cinque opere 1871-1883); L. N. Tolstoj (sedici opere 1886-1899); I. S. Turgenev (tredici opere 1886-1898); È. Zola (trenta opere 1874-1903).

Il trionfo della morte (1894), *Le vergini delle rocce* (1900), *Il Fuoco* (1902), alle tragedie *La Gioconda* (1899), *La Gloria* (1899), *La città morta* (1900), *Francesca da Rimini* (1902).

Certo, questo approccio all'opera globale di Gabriele d'Annunzio è particolare proprio quando Verga si cimenta nella *Commedia dell'amore* e mentre forse si dedica pure alla *Duchessa di Leyra* senza riuscire a dare vita a personaggi dalla psicologia complessa e lontana da quel monolitico titanismo di ascendenza omerica che gli era congeniale. Il ciclo produttivo del Verga, sul versante della narrativa, raggiunge l'acme con *I Malavoglia*, col *Mastro*, con le *Novelle rusticane* e, su quello dell'attività drammatica, con *Cavalleria* e con *La lupa* che riflettono tutti una concezione della vita di ascendenza classica, estranea a ogni forma di dialettica, in cui l'Essere e l'Apparire ancora coincidevano.

Ovviamente, anche le ulteriori prove, quelle almeno che si collocano fuori da questa ottica, sono destinate al fallimento. Emblematici i tentativi compiuti per una riduzione scenica di *Storia di una capinera*. Nelle tre stesure (redatte sul verso delle bozze in colonna di *Don Candelora e C.* e quindi databili intorno al 1893-4) nonostante qualche indizio di un nuovo messaggio, inutilmente cercheremmo le coordinate di un reale rinnovamento del mondo e delle idee dello scrittore siciliano.

I diversi titoli, preposti alle tre stesure (*La sposa di Gerico*, *Cenerentola*, *Dolores*) riflettono incertezze di ordine teorico, ricerca di mutazioni dall'esterno e il proposito, del resto mancato, di far ruotare tutta l'azione drammatica intorno al personaggio femminile.

Ancora una volta non è reso il conflitto di passioni né il dramma intimo soprattutto rispetto alla componente mistica. Gli elementi di biblica e forse di neotestamentaria memoria per quel

che riguarda la condizione vedovile (il primo titolo *La sposa di Gerico* ricorre nel secondo atto della seconda stesura «[...] che la sua celata speranza è una follia, perché essa è la sposa di Gerico e deve esser monaca»), la sostituzione dei nomi propri italiani con altri stranieri sempre nella seconda stesura non implicano, in realtà, quella decodificazione di vecchi simboli auspicata invece dallo scrittore. «Vedrai in che salsa te la servo nel prossimo dramma che ho intenzione di cavarne» scrive al Treves⁵¹ alludendo appunto alla trasposizione drammatica della *Capinera*. Verga, ormai libero dalle intemperanze verbali e dai torbidi patemi surromantici predominanti nei romanzi giovanili, forse avrebbe voluto tentare quell'innalzamento dello spirito sul corpo previsto dall'evoluzionismo mistico del Fogazzaro, l'Autore che ammira e al quale vorrebbe conformarsi. Incerto, tuttavia, nelle scelte di fondo (ha sempre presente Manzoni: «Sapete cosa rileggo nei momenti d'ozio?» confida a Paolina Greppi⁵² in una lettera del 15 novembre 1896: «*I Promessi Sposi*»), compie sperimentazioni fallimentari e infine rinunzia del tutto al suo progetto.

Dopo un lungo silenzio, ritornerà casualmente al teatro. È nota la controversia, insorta con Mascagni e l'editore Sonzogno, a proposito di *Cavalleria rusticana*. È meno noto invece che la controversia s'inasprì quando i due fratelli genovesi Domenico e Giovanni Monleone, l'uno musicista e l'altro librettista, intrapresero l'allestimento di una nuova *Cavalleria*. Ma, risultato vano pure questo tentativo, i Monleone proposero al Verga di

⁵¹ FEDERICO DE ROBERTO, *Storia della Storia d'una capinera*, in IDEM, *I Viceré e altre opere*, a c. di GASPARE GIUDICE, UTET, Torino 1982, p. 228.

⁵² GIOVANNI VERGA, *Verga innamorato. Le lettere inedite di Giovanni Verga a Paolina Greppi Lester*, cit., p. 286, la lettera è riportata anche in IDEM, *Lettere a Paolina*, cit., p. 202.

adattare la musica, già approvata per *Cavalleria*, alla riduzione scenica del *Mistero*, una novella apparsa su «La Nuova rivista» del 12 ottobre 1882.

Verga si mette subito all'opera e appronta la "selva" del *Mistero* che ci è pervenuta in cinque stesure, redatte in un brevissimo arco di tempo, compreso tra il 5 settembre 1908 e il successivo 28 ottobre. Si evidenzia subito che l'autore mette a frutto quei principi teorici con cui, precedentemente, aveva tentato invano di dar vita ai suoi personaggi. E che si rifà anche allo schema del "mistero medioevale" ritornato in auge ai primi del Novecento. Elabora di getto la "selva" che non nasce da una suggestione letteraria ma da un impulso profondo e, sul piano generale dello spettacolo, fonde egregiamente testo e scenografia.

Mentre fervono le polemiche pro e contro il teatro, risolve, infine, autonomamente, il proprio problema rispetto al linguaggio, alla tematica e al *décor*. Nel passaggio dalla seconda alla terza stesura accentua la liricità dell'opera, mitigando l'elemento passionale, e inoltre elimina le intrusioni dialettali siciliane, sostituisce i nomi propri regionali mentre mantiene alcuni toscanismi (spengere, treconci ecc.) rendendo con nuovi strumenti il colore locale. Finalmente rompe con la drammaturgia borghese del quotidiano sostituendo allo scontato triangolo amoroso delle prime due stesure (marito, moglie, amante) quello più aderente alla tradizione isolana (padre, figlia, amante) con la storia della Baronessa di sant'Antonio, mutuata dalla leggenda della Baronessa di Carini. Propone infine l'eremita in sostituzione del frate. Nell'epilogo s'intrecciano la componente psicologica, perché il dubbio del padre s'incupisce, e una concezione fatalistica che trapela dalle parole dell'indovina: «Lì è scritto, nel *Mistero*, ho visto la cometa sul paese e predice cose brutte».

Verga che, in certi punti, vuole accentuare il carattere «leggendario, liricamente fantasioso, ieratico», ancora una volta, non perde di vista quell'intima connessione del soggetto con la coreografia, già applicata con *Cavalleria* e in sintonia con i principi teorici di Antoine e di Zola, sostenitori del *topos* dell'unità.

Proprio nell'ultima stesura del *Mistero* e nelle chiose, aggiunte a un testo di Giovanni Monleone, Verga si ripropone nel ruolo del regista, fondendo i due tipi di «messinscena»: una «esteriore», relativa al *décor*, alla scelta dei costumi, delle stoffe, degli accessori nonché alle luci naturali, in sintonia con quell'aura di mistero, densa di cupi messaggi. E l'altra «interiore» con un codice gestuale scarno, la diversa intonazione della voce e i diversi atteggiamenti, supplichevoli o minacciosi, in cui riaffiorano miti e simboli della tradizione pagana e di quella cristiana, folclore e misticismo, pittoresco e religiosità.

In definitiva, la sinergia fra testo e visualità scenica, presente nella quinta stesura del *Mistero*, è in sintonia con quella forma di spettacolo che, tra Ottocento e Novecento, andava realizzando pure Gabriele d'Annunzio.

Anche nel Verga, il teatro trascende il teatro rivelando il fascino di un mondo arcaico. L'originalità dell'opera infine va ricercata oltre che nel mero valore linguistico e letterario, nella capacità del Verga di comunicare i messaggi e nel connubio tra elementi visivi e sensazioni emotive.

Si conclude così il nostro esame testuale, principalmente delle opere drammaturgiche incompiute, fino alla quinta stesura del *Mistero*, rimasta a lungo misconosciuta, con altre carte dei Monleone, negli archivi della Biblioteca Civica Berio di Genova, e da noi data alle stampe, solo nel 1992⁵³.

⁵³ Cfr. IDEM, *Verga e il teatro europeo: prove d'autore*, cit., pp. 231-254.

LINA IANNUZZI

In questa sede vengono riproposte fondate prove della viva partecipazione del Verga al dibattito sul teatro nazionale nel passaggio dalla drammaturgia borghese a quella verista negli anni tra secondo Ottocento e primo Novecento.

La “rima gigante” nel Verga
(dai Carbonari della montagna al Mastro)

Conviene premettere che non è difficile rinvenire le ragioni che giustificano l'attuale recupero della monografia, *Giovanni Verga Roman I Malavoglia una die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, che Wido Hempel dette alle stampe nel lontano 1959. Lo studioso tedesco, con questo libro, mirò principalmente a chiarire e a individuare il fenomeno della “ripetizione”¹, di remota ascendenza omerica, nei romanzi del Verga e, in particolare, nei *Malavoglia*, anche in rapporto al più ampio contesto della letteratura europea. Il quadro tracciato da Hempel è vivacizzato, infatti, da frequenti richiami ad autori sia italiani sia oltremontani fra i quali spiccano Zola, Verga, Fogazzaro, d'Annunzio, i più recenti Proust e Mann, i quali fruirono tutti del motivo della «ripetizione» che, nell'opera del narratore catanese, si caricò di una valenza incisiva fino a divenire una struttura portante.

In quell'itinerario ripercorso da Hempel, che inizia con *Una peccatrice* considerato in principio il romanzo dell'esordio letterario del Verga, ovviamente non figurano gli scritti anteriori a

¹ Il sintagma compare già nel titolo della citata monografia di W. Hempel. Le successive citazioni saranno enucleate dalla stessa edizione e i richiami alle pp. inseriti nel testo.

lungo misconosciuti e ristampati soltanto dopo il 1970. Proprio in quegli anni, tra le nuove prospettive critiche si veniva configurando anche quella volta a recuperare elementi biografici, memorie legate ai luoghi della vita e della formazione di un autore, al fine di individuare un veicolo importante per seguirne più intimamente le linee di sviluppo e gli approdi artistico-letterari. Per il Verga, in particolare, essendo il segmento iniziale della sua biografia così esile, si avvertì l'opportunità di acquisire almeno i dati deducibili dalle opere giovanili. In effetti, proprio dai romanzi catanesi emersero testimonianze inedite, atte a colmare molte lacune, presenti nella ricostruzione del primo periodo della carriera letteraria del Verga, a rimettere in discussione opinioni, destituite di ogni fondamento eppure invalse e, quindi, a individuare meglio, almeno là dove è possibile, i modelli ai quali il giovane scrittore concretamente si ispirò in particolar modo per il primo romanzo a stampa, *I Carbonari della montagna*.

Recuperato così l'intero ciclo dell'opera verghiana, si può non solo «ripercorrere nel suo microcosmo l'itinerario completo della Storia letteraria dell'Ottocento, dal romanticismo patriottico alla Scapigliatura, al Verismo»², ma anche scoprire il primo e fondamentale rapporto del narratore catanese con l'antico.

Riprendendo un discorso fatto in altra sede³, mi vado persuadendo sempre più che non si può ricostruire la biografia letteraria del Verga se non si riconosce in essa l'incidenza del mondo classico. E qui è opportuno chiamare in campo il periodo di apprendistato del giovane scrittore alla scuola di Antonino Abate,

² PAOLO MARIO SIPALA, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi sulla narrativa italiana da Verga a Bonaviri*, Patron, Bologna 1983, p. 57.

³ Mi permetto di rinviare al mio saggio *Sul primo Verga*, Loffredo, Napoli 1995.

il maestro catanese che affondava le radici nella *humus* culturale magno-greca. E rammentare di lui pure l'approccio alle norme della retorica classica, mutate da quel romanzo fiume di Gian Domenico Castorina, *I tre alla difesa di Torino nel 1706*, lettura anche questa imposta ai suoi discepoli dall'Abate.

L'evocazione specifica delle nuove fonti, emergenti dalle opere giovanili del Verga, si può agevolmente innestare nell'opera di Hempel. Il quale, con la sua ampia monografia mai tradotta in italiano eppure ancora oggi ricca di spunti per il lettore curioso, s'inserì egregiamente nell'ambito di quegli studi che dalla lezione di Luigi Russo⁴ ricevettero un cospicuo impulso di carattere metodologico e critico, spesso trascendente i limiti del problema verghiano. Ma soprattutto la nuova edizione del 1914, arricchita di un saggio su *La lingua in Verga*, contribuì notevolmente a tracciare una linea innovatrice. Nacque, così, dal precipuo intento di riconsiderazione critica della tecnica espressiva malavogliesca, il saggio di Giacomo Devoto⁵, sui "piani del racconto", confutato, tuttavia, da Mario Fubini⁶, e, con maggior vigore, da Leo Spitzer⁷.

Non si vuole ripercorrere, in questa sede, l'*iter* di interventi molto noti, ma soltanto rammentare che Spitzer, nel corso della discussione sui *Malavoglia*, muovendo dal particolare all'univer-

⁴ La monografia, dedicata a *Giovanni Verga*, apparve la prima volta nel 1919 e fu ampiamente riveduta nel 1933.

⁵ GIACOMO DEVOTO, *I "piani del racconto" in due capitoli dei Malavoglia*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», Palermo 1954, II, 2, pp. 272-279; ora in IDEM, *Nuovi studi di stilistica*, Le Monnier, Firenze 1962.

⁶ MARIO FUBINI, *Critica e poesia. Saggi e discorsi di teoria letteraria*, Laterza, Bari 1956, p. 489.

⁷ LEO SPITZER, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, in «Belfagor», XI, 1, 1956, p. 42.

sale, suggerì una nuova e suggestiva interpretazione del brano che suggella il secondo capitolo del romanzo.

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i *Tre Re* scintillavano sui *fariglioni* colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradiciola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compare Alfio, né della *Provvidenza* che era in mare, né della festa dei Morti; così pensava Mena sul ballatoio aspettando il sonno (pp. 34-35)⁸.

Proprio in questo brano emblematico Spitzer individua anche un motivo, squisitamente estetico, che giustifica il «così pensava» riferibile non solo al passo da «e andava pel mondo» in poi ma a tutto il paragrafo (cioè da «Le stelle...»), nel quale rinviene un principio etico-ritmico, vale a dire l'abitudine «dell'autore di introdurre certe ripetizioni di battute, come se la natura dei personaggi [...] ubbidisse a un ritmo interiore»⁹. Tale motivo si avvicinerrebbe, secondo il critico, a quel ritmo

⁸ GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, Milano 1972. Le citazioni dalle opere del Verga si intendono riferite a queste edizioni: *I Carbonari della montagna*, *Sulle lagune*, letti da FRANCESCO BRANCIFORTI e GAETANO CINGARI, Edikronos, Palermo 1981. *Una peccatrice*, in *Tutti i romanzi*, a c. di ENRICO GHIDETTI, Sansoni, Firenze 1983; *Nedda*, *Le storie del Castello di Trezza*, *Fantasticheria*, *Jeli il pastore*, *Il canarino del n. 15*, in *Tutte le novelle*, a c. di C. RICCARDI, Milano 1979; *I Malavoglia*, *Mastro don Gesualdo*, in *I grandi romanzi*, a c. di FERRUCCIO CECCO e CARLA RICCARDI, Mondadori, Milano 1972.

⁹ LEO SPITZER, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, cit., p. 43.

“omerico” in cui ha luogo una ripetizione costante di un verso caratteristico.

Si deve, però, a Wido Hempel, autore del volume sulla “rima gigante” nei *Malavoglia*, la focalizzazione del fenomeno della “ripetizione” (*Wiederholung*) intesa come particolare forma stilistica narrativa del Verga. Riprendendo le acute osservazioni fatte da studiosi precedenti e soprattutto da Spitzer, Hempel scopre in questo mezzo di espressione artistica un elemento essenziale della struttura narrativa non solo dei *Malavoglia* ma anche delle opere verghiane precedenti, da *Una Peccatrice* a *Vita dei campi*.

Notevole, dunque, è proprio il fatto che il critico intenda la “ripetizione” non come un mezzo di espressione artistica di carattere generale, nell’ambito linguistico o stilistico, bensì addirittura come un principio strutturale (*Gestaltungs prinzip*) che contraddistingue, oltre alla lingua, anche la composizione, la tecnica dei personaggi e la trama dei *Malavoglia* così profondamente e in modo così vario da doverlo ritenere il principio narrativo fondamentale del romanzo. La tecnica della ripetizione, pertanto, viene considerata non solo nelle forme linguistiche e comparative interne alla compagine testuale, ma anche in altre esterne e rinviati in vario modo a fonti intertestuali di più vasto respiro europeo.

Partendo una volta di più da una distinzione fatta da Spitzer, Hempel analizza sia le diverse forme che può assumere la “ripetizione” (dalla “eco meccanica” alla “ripetizione affettiva”), sia le sue diverse funzioni (drammatica, satirica o simbolica) per affermare, infine, che l’analisi dello stile narrativo è necessariamente analisi delle “ripetizioni”, le quali spesso nel Verga non sono grammaticalmente necessarie, ma servono a creare un particolare tono suggestivo che riflette una specie di *vox populi*.

Nell'esaminare poi, in genere, le diverse forme (epica, letteraria e musicale, comica e seria) di "ripetizione", Hempel, nel terzo capitolo del suo libro, ritiene questo motivo in stretta relazione con la tecnica epica da Omero a Wagner (pp. 88-90), rievocando in parte elementi ravvisati, ancora una volta, dallo stesso Spitzer.

Perciò, secondo lo studioso tedesco, la tecnica con cui vengono rappresentati i personaggi nei *Malavoglia* rompe con quella applicata precedentemente dal narratore catanese. Infatti, se nelle novelle sono presenti pochi caratteri, nel romanzo subentra il procedimento opposto, con un maggior numero di personaggi, ognuno dei quali, tuttavia, non viene mai colto, inizialmente, nelle sue peculiarità, ma presentato, in varie riprese, grazie a un processo di continue e ricorrenti relazioni, ripetizioni di frasi, di gesti, di nomignoli. In tale contesto, o meglio su questa prospettiva, si inserisce la "rima gigante" (*gigantischer Reim*), termine creato dal critico per indicare una sorta di ricorrenza di vasti temi, atmosfere o fatti che contribuiscono a chiudere in un ritmo circolare le vicende dei personaggi e delle cose. Così il tema del vagabondaggio o quello del ritorno, specie il secondo ritorno di 'Ntoni che, secondo Hempel, non è da considerarsi come il contrappunto (*Gegenthema*) del primo motivo, cioè del vagabondaggio, bensì un vero e proprio argomento centrale, che racchiude in sé il massimo di drammaticità e in cui si riflette un tema di più universale risonanza qual è quello dell'eterno partire e dell'eterno restare dell'uomo.

Dopo questo succinto, ma necessario *excursus* nella monografia di Hempel, che sarebbe meritevole di uno studio a parte, conviene aggiungere che lo studioso tedesco, muovendo da *Una peccatrice*, rivisita analiticamente le parti essenziali di questo romanzo giovanile.

E considera prima di tutto quell'episodio che dà la spinta al disperato tentativo di Pietro Brusio di cancellare il ricordo di Narcisa, la bella contessa, la "femme fatale", con una vita spregiudicata («bisogna annegarne la memoria... annegarla fra il vino... le donne...l'orgia...», p. 482). Travolto dalla sua passione, Pietro, durante una delle tante notti trascorse sotto le finestre dell'amata, sente le note di «un valtzer allora in gran voga: *Il Bacio* di Arditi» (p. 478).

Il giovane ascolta estasiato. Ma le parole di Narcisa e del conte lo fanno ripiombare nello sconforto.

Non avea fatto dieci passi che udì le note allegre e cristalline del valtzer che risuonavano di nuovo. ... «Oh! questo valtzer! questo valtzer!» [...] E partì correndo, come un delirante, fuggendo quei suoni, che sembravano inseguirlo nel silenzio della contrada (IV, pp. 479-480).

La scena si trasferisce da Catania a Napoli e si apre con un ballo a cui partecipano Narcisa e Pietro, reduce dal primo successo:

Le coppie cominciarono a girare; la musica eseguiva il *Bacio* di Arditi.

[...] «Oh! questo *Bacio!* questo *Bacio!*... avrò da sentirlo dappertutto!...» mormorava Pietro delirante scendendo le scale (VI, p. 495).

In breve: il valzer del *Bacio* di Arditi ritorna ancora tre volte nel romanzo: alla fine della scena che suggella la prima parte della storia; in una delle lettere in cui la contessa partecipa a un amico il graduale raffreddamento della passione di Pietro e la propria disperazione; infine nella scena finale. Nell'ultimo e più

interessante di questi tre passi, il critico tedesco scorge un momento di transizione dal motivo del valzer romantico, di natura squisitamente psicologica, a quello caratterizzato da un colorito naturalistico, fisiologico-patologico, (p. 7) spia dell'adesione a certe tendenze della narrativa coeva influenzata dalle teorie di Claude Bernard.

«Oh Pietro!... il valtzer!... il valtzer!' ...

Pietro, che aveva soltanto la forza di bagnare di pianto le sue mani [...] gridò singhiozzando:

«Ma salvala, Raimondo!... fratello mio!... Non vedi che muore! Bisogna ch'ella non muoia!...

Non voglio che ella muoia!...»

Tutt'a un tratto Raimondo corse al pianoforte [...] e disse a Brusio che sembrava istupidito:

«Non c'è più che un miracolo che possa prevenire il coma, che possa salvarla: bisogna prolungare questo delirio per dare il tempo di operare all'infuso di caffè... Suonale quello che vuole... Ci sono dei casi in cui la scienza bisogna che ricorra all'arte o al caso».

Pietro cominciò a suonare quel valtzer allegro e brillante [...] (IX, pp. 546-547).

Nel ricorrente motivo del valzer Hempel riconosce, a ragione, un motivo di ripetizione che si estende per tutto il romanzo (pp. 3-8). In questa testimonianza, ovviamente, manca ogni riferimento alle opere catanesi del Verga mentre oggi si può affermare che nei *Carbonari* figura già quel fenomeno di rappresentazione artistica (la "ripetizione") che ritorna in tutto il romanzo determinandone l'unitaria struttura tematica. Non è da meravigliarsi, tuttavia, se il saggista tedesco, nella sua ampia e approfondita analisi, prende l'abbrivo da *Una peccatrice*, poiché

la fortuna critica dei *Carbonari* è piuttosto recente. Nel 1959, quando apparve la monografia di Hempel, il primo romanzo a stampa del Verga era ancora poco studiato e, sotto l'influsso del giudizio negativo di Federico De Roberto¹⁰, considerato addirittura un guazzabuglio non degno di attenzione. Eppure, come si è dimostrato in altro luogo¹¹, nella produzione giovanile del Verga (*I Carbonari e Sulle Lagune*) affiorano già quelle predilezioni retorico-formali, nonché tematiche, destinate a essere mediate da altre frequentazioni culturali e rafforzate sul filo della memoria.

Prima di entrare nel vivo dell'argomento, tuttavia, conviene almeno segnalare la poliedricità delle fonti in parte utilizzate e in parte superate dal Verga ventenne in questo romanzo giovanile, ambientato nel primo Ottocento, al tempo dell'invasione francese nel Mezzogiorno. Lo sperimentalismo verghiano si esprime, anzitutto, nella dipendenza dal romanzo alessandrino, incentrato su una storia d'amore "impedito" (qual è quello di Corrado e Giustina, protagonisti dei *Carbonari*) che diviene il retaggio più diffuso trasmesso dalla cultura greca e mediterranea, in genere, all'Occidente tutto e derivato dall'epopea, dal dramma e dallo spirito d'avventura. Detto sperimentalismo, però, riprende anche quei moduli narrativi arcaizzanti, elegiaci, caratterizzati da un sentimento di contenuto dolore, di tristezza e di malinconia che costituiranno un elemento ricorrente, anche se assai vario, nella storia della letteratura e che forse furono la componente più cospicua della primigenia stesura dei *Carbonari* non pervenutaci¹².

¹⁰ FEDERICO DE ROBERTO, "I Carbonari della montagna", in IDEM, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a c. di CARMELO MUSUMARRA, Le Monnier, Firenze 1964, p. 115.

¹¹ Rinvio a *Sul primo Verga*, cit., pp. 52-54.

¹² Questa ipotesi, per essere convincente, può avere i supporti necessari

Esemplari sono anche altri influssi (stoici, neoclassici, stilnovistici) mescolati con modelli stilistico-tematici della letteratura contemporanea soprattutto dumasiana.

Una commistione di passato e presente, dunque, che passava anche attraverso il dramma greco, nonché *topoi*, personaggi, legami di ascendenza omerica. In realtà, in questo primo romanzo a stampa, s'intravedono gli incunaboli di una lunga sperimentazione letteraria.

L'autore, tuttavia, ancora lontano da quella rappresentazione "oggettiva", impersonale, a cui perverrà con le opere dell'età matura, pone il soggettivismo come il dato di partenza del procedimento narrativo: ce ne fanno fede anche l'intitolazione dei capitoli e la parzialità con cui rappresenta personaggi connotati da taluni sintagmi ripetitivi, di carattere antropologico culturale, che spiegano come gli uomini sono inseriti nella vita. Sotto l'influsso del darwinismo nonché di quel complesso di rapporti, determinanti l'esistenza e il comportamento dell'essere vivente,

nelle carte verghiane acquisite piuttosto recentemente. Dei quattro tomi che, inizialmente, componevano il manoscritto dei *Carbonari*, corrispondenti alla suddivisione nei quattro volumi a stampa, soltanto il primo ci è pervenuto, privo della *Premessa*, ed è conservato nel Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania con la segnatura MS.U. 239-182. Degli altri tre fascicoli mancanti esiste la riproduzione in microfilm a colori, conservata nel Fondo microfilm della Fondazione Verga di Catania. Per la descrizione di detto ms. si può vedere in particolare *Sul primo Verga*, cit., pp. 23-44. In questa sede si vuole soltanto fare notare che la numerazione disordinata del quarto tomo farebbe supporre che Verga, all'inizio, avesse concepito il romanzo in tre soli tomi e ne avesse sviluppato successivamente un quarto. E ce ne fa fede, come si è già notato, la maggiore frequenza di correzioni, soppressioni e integrazioni, presenti in questo quarto tomo e riconducibili a motivazioni esterne di carattere politico (anzitutto la delusione per la pace di Villafranca) che determinarono una diversa connotazione ideologica nonché un nuovo assetto strutturale del testo già pulito e pronto per la stampa.

intravisti, in un'altra prospettiva, da Geoffroy St. Hilaire e ripresi da Auguste Comte, Verga si rifà a una diversa scala di valori in rapporto alla posizione sociale dei personaggi. In una concezione verticistica dell'umanità, i poveri vengono rappresentati con peculiarità somatiche di bruttezza soppresse negli esponenti delle classi elevate. Si procede, cioè, dalla rappresentazione del primitivo con Rita, collocata sullo sfondo di un ambiente arcaico in netto contrasto sia con le lotte intestine che dilanano la Calabria, nei primi decenni del secolo XIX, sia con i tentativi di seduzione di un personaggio tenebroso, Guiscard, il *vilain* del romanzo.

La fanciulla in rapporto alla sua estrazione sociale «non era bella» (t. I cap. XI, p. 82); «i suoi lineamenti non belli» (*Ivi*, p. 83); «ella non è bella» (*Ivi*, p. 85). Alla precedente raffigurazione fa riscontro, con la stessa incidenza non priva di una certa discontinuità di cui si dirà appresso, quella di Corrado, di modesti natali, anche se destinato a divenire il capo carismatico della Carboneria il giovane «non era bello» (t. I, cap. X, p.76); «egli non è bello» (t. 1, cap. XVI, p. 117).

Mediante una scrittura pluricodificata che non esclude del tutto il motivo della "ripetizione", viene rappresentata invece la contessina di San Gottardo, Carbonara *ante litteram*, dal piglio androgino intriso di legami riconducibili all'epica rinascimentale (principalmente ariostesca e tassiana), ma pure al canone neoclassico del "bello ideale", filtrato da Winckelmann.

Emblematico, però, per presentare questa ideale figura femminile, è il sintagma "silfide", già caro a Chateaubriand. «Leggiera come una silfide» (t. I, cap. II, p. 14) la definisce Verga all'inizio del racconto. E più oltre «silfide leggiera e seducente» (*Ivi*, p. 15); «con uno dei suoi piccoli slanci da silfide» (p. 28); infine «leggiera come una silfide» (t. II, cap. XVII, p. 126).

Questa rappresentazione dell'evoluzione della specie, nei *Carbonari*, coinvolge gli esponenti di tutte le classi sociali che invece appariranno differenziati nella concezione ciclica dei romanzi della maturità, a partire dai *Malavoglia*. Qui gli umili saranno costruiti, secondo i principi retorici di Quintiliano, mediante metafore relative alla loro animalità o semplicità.

Altre volte la ripetizione, caricandosi di una valenza storico-antropologica, rivela i sottili legami tra la civiltà siciliana e quella medio orientale. Nell'*incipit* dei *Carbonari*, per esempio, gli elementi paesaggistici, presenti sull'orlo collinare dominante l'arco del golfo di Squillace, vengono metaforizzati grazie all'«immaginazione esaltata di quei contadini semi-orientali»;

Tre piccoli monti, staccati dalla catena principale, formano un gruppo isolato; in verità si esagera dicendo monti, poiché due di questi non sono che grandi colline, tutto al più coperte di boschi.

A queste due colline l'immaginazione esaltata di quei contadini semi-orientali aveva dato un soprannome che si era usurpato il posto del vero nome; talché generalmente le due colline non si chiamavano che *Il piccolo Corno* e *La piccola Mayella* (t. I, cap. I, p. 6).

Il legame tra Siculi e Arabi investe anche la sfera dei sentimenti: Rita, per esempio, «la piccola poetessa dei campi aveva amato come amano le orientali» (t. I, cap. XI, p. 82). Successivamente, con lo stesso sintagma, si evidenzia, fra le qualità del popolo siciliano mutate dal vicino Oriente, prima di tutto il senso di ospitalità. Alla regina Maria Carolina, giunta nei pressi di Squillace travestita da ufficiale della marina inglese, Corrado garantisce un'ospitalità «orientale»:

Per altro, disse Corrado, se non possiamo giungere all'asilo sicuro (cioè al Castello di San Gottardo) [...] la più umile delle capanne vicine sarà un ricovero [...] Per evitare le pattuglie dei gendarmi francesi, che cominciano a scorrere per queste campagne, noi batteremo alla prima porta e saremo sicuri di trovare una ospitalità orientale (t. II, cap. XIX, p. 148).

Il sintagma acquista un ulteriore spessore semantico nel rinvio a quella sorta di ritualità della donazione all'ospite del "pane e del sale" quando, nel capitolo intitolato *Tetto e focolare*, l'anziano conte di San Gottardo dichiara alla Signora di Squillace: «eccoci come due pellegrini [...] a domandarvi tetto e un posto al vostro focolare [...] e come si dice in Oriente, *il pane e il sale*» (t. I, cap. IV, p. 29). L'offerta del pane e del sale, in questo caso, è segno di donazione totale, spia della sopravvivenza non decantata di una tradizione mediterranea atavica. E con la stessa significazione ritorna nelle parole rivolte, con tono scherzoso, da Giustina al barone Francesco, suo cugino: «fareste un brutto effetto [...]; a chi viene a domandarvi *il pane e il sale* rispondereste peggio di [...] un arabo della pianura» (t. I, cap. V; p. 38).

Proprio nel richiamo al tipo arabo c'è un indizio delle peculiarità psico-somatiche di Pietro Brusio, il protagonista maschile di *Una peccatrice*. Da queste opere giovanili, valutabili principalmente sul piano documentario, si ricava una ulteriore prova della formazione mediterranea del Verga. Inoltre si comprende meglio la sua sperimentazione sofferta, anche se fallimentare, quando tenterà di trasferire i suoi personaggi (specialmente quelli della commedia *In portineria* e degli abbozzi teatrali) in un'altra latitudine con l'intento di istituire il modello di un divenire. Ritornando al Brusio si può aggiungere che il personag-

gio, sia pure con tutti i limiti della sperimentazione giovanile del Verga, sviluppa quanto era stato enunciato, allusivamente, da Giustina nei *Carbonari* riproponendo, così, alcune qualità caratteriali del primo Corrado:

Pietro Brusio [...] è un giovane quale se ne incontrano molti in Sicilia: sangue arabo in vene andaluse: orgoglioso come un *Cid* egli non dissimula menomamente le sue pretese di superiorità [...] Vivo ed impetuoso come tutti i meridionali [...] Natura generosa del resto, elevata [...] troppo nobile forse per trovarsi in contatto colla società del giorno senza risentirne gli urti, egli passa colla maggior facilità dall'estrema confidenza nella sua *stella* [...] allo scoraggiamento massimo, alla disillusione più completa di tutti quei sogni [...] che pur [...] rispondono ad un gran bisogno in quell'età in cui il cuore e l'immaginazione vivono anch'essi la loro vita (I, p. 449).

In *Jeli il pastore*, invece, con l'intrusione dell'autore-narratore nella vicenda, il richiamo alla cultura orientale e alla storia della Sicilia si carica di un vero e proprio giudizio morale:

Ogni idea nuova che gli picchiasse nella testa per entrare, lo metteva in sospetto, e pareva la fiutasse colla diffidenza selvaggia della sua *vajata*. Però non mostrava meraviglia di nulla al mondo: gli avessero detto che in città i cavalli andavano in carrozza, egli sarebbe rimasto impassibile, con quella maschera d'indifferenza orientale che è la dignità del contadino siciliano (p. 160).

Gli esempi di "ripetizione" esibiti, fin qui, ne attestano un uso episodico, in un nesso antropologico-culturale, mirato a caratterizzare alcuni personaggi o a raccogliere antiche tradizioni. Con una frequenza più marcata e regolare invece la "ripeti-

zione" serve a definire il carattere negativo del personaggio di Guiscard. In questo caso la "parzialità" dell'autore, di origine ancora una volta precipuamente morale, affiora nella rappresentazione del *vilain*, l'antieroe, lo straniero ambiguo e traditore, contrapposto a Corrado: l'eroe positivo, carismatico, romantico e mediterraneo. Si delinea, quindi, non solo un duello di persone ma anche l'antinomia fra due categorie, Bene e Male, propria di tanta letteratura dell'epoca.

Con poche notazioni coloristiche, ma pregnanti, vengono colti i caratteri psicosomatici del *vilain*, creatura demoniaca che, nei ricorrenti sintagmi "vampiro, spettro", diviene il simbolo della crudeltà: Guiscard, fin dall'inizio, appare a Giustina con l'iride degli occhi «bianca come quella di uno spettro», con il «riflesso verdognolo come quello del vampiro» (p. 51), con lo sguardo verdastrò (p. 52), le «pupille» che brillano di una «tinta verdastra» (p. 98) quando il *vilain* seduce, abbandona e quindi porta alla follia la piccola Rita, «la sventurata poetessa dei campi». E ancora i suoi occhi «un momento verdastrò, diventarono cangianti come quelli di un busto di marmo» (p. 106); e «si fecero verdastrò» (p. 110); infine «con lo sguardo bianchiccio» (p. 115) Guiscard assale il barone Francesco corso in aiuto della bella cugina. In una serie di drammatici eventi questo personaggio è sempre «livido dalla rabbia» (p. 121); «mette paura quando fa gli occhi bianchi» (p. 150); ha il «pallore livido da spettro» (p. 190); «lo sguardo bianchiccio... pallido come uno spettro» (p. 291); «un livido sorriso... le labbra bianchicce» (p. 352). Il personaggio, emblematicamente mutuato dal *roman noir*, non sfugge alla vendetta dei giusti e viene colto dalla condanna a morte, tipica di molti romanzi d'avventura dell'epoca. Conclude, infatti, i suoi giorni sulla forca con i «lividi lineamenti» (p. 427) contratti.

Una volta di più, la “ripetizione” dell’uguale, strutturata con voluta evidenza ed accentuazione, è volta a stigmatizzare un fenomeno di natura etica. Risulta, perciò, fuori di dubbio, nello scrittore ventenne, l’uso strumentale della “ripetizione” che escluderebbe “quella ingenuità artistica”, rimproverata frequentemente al giovane narratore. Questi, nel caso specifico, ha attribuito al *vilain* peculiarità riconducibili, senza possibilità di equivoci, alla tipologia psicologica dei protagonisti del romanzo nero. Verga, dunque, nazionalista e patriota, lancia un messaggio forte ai suoi lettori con questo personaggio oltremontano, visto in chiave decisamente negativa, sia che appaia sotto l’aspetto di un infame traditore politico sia sotto quello di un vile seduttore, e proposto, infine, come unico modello, in tutta l’opera, riconducibile alla tradizione del romanzo gotico.

I personaggi, dunque, anche se talvolta sono carichi di ideologie contemporanee, vengono collocati in un contesto antropologico-culturale differenziato ma sempre ben definito: arcaico o goticeggiante o neoclassico, ecc.

Il principio formale della “ripetizione” ha un significato altrettanto pregnante quando i dati reali, passati per il crogiuolo della fantasia dell’Autore, diventano *fictiones*. Nel primo capitolo del romanzo, il castello di Squillace, detto nella *fiction* di San Gottardo, appare nella sua interezza sullo sfondo di un paesaggio tipicamente mediterraneo e, precisamente, su un colle degradante fino al mare “di zaffiro”, ma, in realtà, era stato distrutto nel famoso terremoto del 1686. È chiaro che Verga si sottrae, così, all’influsso di quella ricostruzione fantastica e densa di rinvii a cupi castelli, macabri conventi, che legittimava la presenza di spettri e di fantasmi nel romanzo nero. Nell’*incipit* dei *Carbonari*, invece, prevale una visione del mondo prettamente solare, mediterranea, inclusiva pure della *Torretta de-*

gli spiriti, in realtà frequentata dai patrioti preposti alla difesa di Squillace contro l'invasione dei Francesi. Anche del castello Verga, per quella sua esigenza di travalicare l'immediato, il reale, il quotidiano, inizialmente fa un luogo utopico rispetto al luogo reale, destinandolo alla residenza di feudatari, patrioti e liberali, calati in un'atmosfera elegiaca, in sintonia con questo senso dell'ambiente e della natura a sua volta connesso con una visione non tragica della vita:

Il castello era una delle prime costruzioni dell'architettura feudale, e risaliva sino all'epoca delle prime escursioni dei saraceni nella Calabria [...] Era un fabbricato massiccio, bislungo... Ai due angoli due torrioni massicci, come due cittadelle, occupavano intieramente i due prospetti dei fianchi, e si levavano sui dirupi scoscesi che dai due lati scendevano a congiungersi coi boschi delle colline, da un canto, e col prato della valle dall'altro [...]

Un fossato profondo, che nei luoghi scoscesi diveniva un vero precipizio, correva attorno le fondamenta massiccie del castello [...] Da alcuni mesi però dei notabili cangiamenti si erano operati nel Castello di San Gottardo. Le massiccie grate di ferro delle finestre della facciata di tramontana avevano dato luogo a delle graziose persiane verdi [...] Quelle finestre, che da vent'anni erano rimaste chiuse, erano ora aperte ogni giorno per lasciare penetrare negli appartamenti i raggi splendidi di un bel sole di primavera (t. I, cap. I, pp. 8-9).

Di contro, però, c'è la Storia intessuta di intrighi, di prepotenze, di tradimenti, e anche il ruolo del Castello si rovescia rispetto al luogo immaginario, euforico, e diviene il luogo immaginario, cattivo, disforico, sede di violenza e di morte. Divenuto,

nella *fiction*, epicentro di quel moto insurrezionale destinato a sfociare nella guerra civile che arroventò le contrade del Mezzogiorno, conquistato, successivamente, dai soldati di Murat, infine è il luogo prescelto per l'esecuzione capitale di Corrado, il capo carismatico dei Carbonari:

Il castello, in seguito alle ultime e disperate lotte dei Carbonari, era stato quasi tutto distrutto; l'ala del fabbricato che ancora restava in piedi fu destinata al prigioniero e alla sua scorta, come pure alla Commissione che doveva giudicarlo (t. IV, cap. LIII, p. 443).

Dall'epilogo del romanzo, poi, si apprende che il «castello di San Gottardo era stato completamente demolito» (p. 463). Un certo realismo nella rappresentazione paesaggistica si pone, infatti, come il dato di partenza di un procedimento immaginativo che, proprio attraverso l'astrazione simbolica delle singole notazioni realistiche, perviene a una nuova sintesi di motivi e, infine, ricade nella realtà.

Appare evidente quella prima divergenza di vedute tra Manzoni e Verga, che si accentua nella diversa posizione dei due Autori rispetto alla Storia. Nei *Carbonari*, gli eventi sembrano già assurgere, nella memoria storica del narratore, a dimensione archetipa. Ben definita è pure la dinamica tra Natura e Storia: da una parte c'è la solennità del tempo della Natura, che trascorre impassibile e sempre uguale a se stesso, scandito dal succedersi delle stagioni, proprio della civiltà solare, mediterranea. Ed essendo il tempo della ripetizione è anche l'«eterno ritorno dell'uguale» secondo la definizione di Nietzsche. Dall'altra parte c'è la tragicità del tempo della Storia, cioè del tempo delle trasformazioni e del progresso, ma anche di un deterioramento

continuo che, alla fine, porta alla catastrofe. Scaturirà da queste premesse la nota teoria del Verga che vedrà il Progresso, metaforicamente, come una fiumana che travolge tutti o come una lotta di pesci dove il pesce piccolo viene ingoiato dal più grosso. O, infine, come la parabola discendente dell'uomo: i ciclopi di oggi saranno i vinti di domani.

In realtà Verga, fin dall'età giovanile, mal si adatta a quella radicale metamorfosi che va subendo la Società con la mutazione dell'economia agraria in economia di mercato. Si pensi al rovinoso tentativo del Toscano di trasformarsi da intraprendenti pescatori in piccoli imprenditori.

Ora il rapporto, che si stabilisce tra questo sentimento del tempo e lo spazio temporale delle vicende storiche riprese dalle fonti canoniche del Botta, del Colletta e del Cantù, diventa fondamentale per il giovane narratore fermamente deciso a trascendere le verità però sempre accertate, conosciute. E, poiché vive in un'epoca in cui il tempo della Storia prevale su quello della Natura, da un lato egli scopre certe forme di prospettiva, che verranno meno nelle opere della maturità dove alla Storia si faranno fugaci richiami, dall'altro lato assume questo modo di vedere le cose come segno di altro, con un forte iniziale simbolismo che si carica, però, di quella interessante valenza storico-antropologica che diverrà una costante anche in futuro. Perciò, questo romanzo giovanile suscita interesse non tanto per la ricostruzione di fatti, realmente accaduti e dedotti dalle note fonti storiche, ma piuttosto perché vi si rappresenta sia il dramma degli intellettuali, che parteciparono alla rivoluzione napoletana del 1799, sia quello del popolo meridionale ancora legato ai valori di una società contadina che non riesce a diventare industriale. Tale condizione si afferma nella ripetitività del sintagma «la strada di Catanzaro» che, «quasi sospesa in aria e tagliata

nel piano della collina» (p. 13), appare subito come qualcosa di artefatto. Se il cronotopo della strada, da principio, corrisponde a un luogo d'incontri che richiamano la tradizione epico-cavalleresca, successivamente, attraverso un processo di metaforizzazione, si identifica prima di tutto con il percorso storico, inteso in negativo e congiunto con il *topos* della violenza e della morte. Ma si carica anche di una valenza storico antropologica perché proprio sulla "strada di Catanzaro", rappresentativa della capitale nel territorio della montagna calabrese, si accumulano le pene, il dolore, le fatiche del popolo meridionale (i contadini vengono identificati con i Carbonari): «i semplici contadini hanno preso il fucile, hanno imparato a supplire coll'astuzia e gli agguati alla disciplina e alla forza» (p. 120). Si preannunciano cioè quelle trasformazioni che metteranno in crisi taluni valori tradizionali, imponendo, alle genti del Mezzogiorno, la perdita di certezze ataviche, familiari, per la conquista di un ruolo cittadino forse effimero.

Il percorso della ripetizione "la strada di Catanzaro", collaterale a quello tematico-contenutistico, muove da una scena idilliaca che s'incentra sulla figura di zio Giacomo, un personaggio pittoresco dall'abbigliamento *démodé*:

[...] vestito di una ricca giubba da livrea, verde e gallonata d'argento; avea i calzoni di bufalo, e uose di cuojo; sotto il suo piccolo berretto di velluto gallonato [...] scappava da tutti i lati una parrucca rossa (t. I, cap. II, pp., 11-12).

Si tratta del bracciere che attende il ritorno del barone Francesco:

E come se lo cercasse con lo sguardo volse gli occhi verso la costa estrema della *Piccola Mayella*, ove stava quasi sospesa in aria e tagliata sul fianco della collina la strada di Catanzaro.

Come per rispondere al suo pensiero una piccola cavalcata svolse l'angolo della strada, e s'avviò alla sua volta (*Ivi*, p. 13).

S'introducono così, per gradi, altri due protagonisti del romanzo: il conte di San Gottardo e sua figlia Giustina, diretti al castello che, si è già accennato, assume un valore simbolico. Posto a oriente, esso prefigura un luogo utopico in cui si collocano vicende accadute altrove. Nella *fiction* diviene la sede dove si riuniscono i Carbonari, si elaborano le nuove idee e si progetta la difesa del territorio invaso dai Francesi. Fin dal capitolo IV ne traspare la vera destinazione attraverso le parole allusive di un contadino incontrato da Giustina proprio «sulla strada di Catanzaro», (p. 33).

La narrazione procede per accumulazione: gl'intrighi orditi da Guiscard, per ben due volte, impediscono l'invio di aiuti ai Carbonari assaliti dai soldati di Murat sulla «strada di Catanzaro, al *Crocicchio della Piccola Mayella*» (p. 22), il luogo *clou* di tutta la narrazione. All'invio di cento uomini sulla "strada di Catanzaro" si fa riferimento successivamente (pp. 96, 104), mentre, attraverso una puntualizzazione geografica, si definisce il sito, prossimo teatro di ogni catastrofe:

Il Crocicchio era [...] a mezza costa. Da un lato si levava la costa della collina, che saliva scoscesa e coperta di un fitto bosco; dall'altro vi era la costa più dirupata ancora che discendeva come un precipizio, sparsa di quei macchioni enormi sì frequenti nei grandi boschi; dagli al-

tri lati venivano le tre strade del castello, di Catanzaro e dei monti, che s'incrocicchiano (t. I, cap. XIV, p. 107).

Qui Guiscard tenta di rapire Giustina (p. 123) e fa assassinare il conte di San Gottardo (*Ivi*). Con la successiva drammatica serie di fatti accaduti sulla "strada di Catanzaro", l'Autore metaforizza gli ostacoli che vanificheranno le iniziative degli intellettuali borghesi, fautori di una utopistica politica di grosse riforme socio-economiche e culturali, nonché di un *iter* di progressivo avvicinamento ai modelli europei¹³. Si prefigura, quindi, anche la sconfitta di Corrado, l'ardimentoso che, nella *fiction*, guida i contadini calabresi, organizzati dai Borbone, contro Murat, nel 1810.

Nell'incipit del capitolo XLIX, dal sarcastico titolo *La fede dei Borboni*, colpisce una citazione dall'*Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio: «Faceva notte fonda sulla strada di Catanzaro» (p. 403). Questa ripresa si sintonizza con lo stato d'animo di un cavaliere solitario, Corrado, il capo carismatico della setta che si dirige verso un passaggio segreto. Egli è atteso dai Carbonari riuniti in un'assemblea a cui partecipa anche il Principe di Moliterno: uno dei personaggi storici del romanzo che denuncia il tradimento di Maria Carolina di Napoli. La quale, mutata politica in seguito al matrimonio della nipote Maria Luisa e di Napoleone I, rinnega l'iniziale anglofilia nonché l'alleanza con i Carbonari e, perciò, li licenzia. La narrazione, legata ai fatti storici, diventa quindi *fiction* e l'esordio del romanziere ventenne rivela debiti cospicui, oltre che con la sua formazione letteraria, anche con le più recenti espressioni delle vicende storiche

¹³ Questo aspetto è reso, esplicitamente, nelle varianti aggiuntive apposte sul margine di alcune pagine del manoscritto del romanzo. Per la descrizione di dette varianti si rinvia al citato contributo *Sul primo Verga*, pp. 23-44.

maturate, nell'estremo Sud d'Italia, in seguito all'armistizio di Villafranca che deluse le speranze di molti Italiani favorendo invece la politica borbonica, fomentatrice del brigantaggio nelle provincie meridionali.

La volontà del narratore di lanciare, ancora una volta, un messaggio forte ai suoi lettori è evidente nella descrizione della fine della moglie del traditore Parafanti¹⁴ e nell'episodio della strage dei Carbonari che è un altro punto centrale del romanzo:

Si videro dei massi immensi, sostenuti spesso da un ciottolo sulle rupi, ondeggiare un momento sulla loro base, poi inclinarsi in avanti e precipitare con spaventoso fracasso percuotendo nelle rocce. Il loro cammino (si riferisce a quello dei Carbonari assaliti dai francesi del generale Manhes) fu segnato da una larga striscia di ossa sminuzzate che saltavano in aria, e di sangue che spruzzavasi sul volto dei superstiti. Quei massi si rotolarono ancora un momento per la spianata, avviluppandosi di carne e di sangue, poi si arrestarono a seppellire coloro che non avevano schiacciato. Un istante dopo la piattaforma fu ingombrata da una ventina di quei massi giganteschi, tinti di sangue e sparsi di membra palpitanti, e di un orrendo mucchio di cadaveri laceri, di feriti mal

¹⁴ «In capo a qualche tempo infatti si vide sbucare dall'altra parte della strada una strana e spaventosa processione. Una donna, seguita da una fila di parenti [...] con le mani legate dietro il dorso, cavalcando asini a ritroso, e coperti da vestimenti e berretti più funerei che ridicoli, veniva accostandosi; in coda venivano i preti, e un uomo che chiudeva la marcia non lasciava dubbi sulla destinazione di quella marcia funebre: era il carnefice. Questa triste visione fece osservare all'uomo nascosto (si tratta di Corrado il Carbonaro) un oggetto a cui non aveva prestato attenzione e che stava di faccia a lui. Erano due forche che stendevano le loro scarne braccia, come ad afferrare le vittime, sul piazzale della chiesa» (t. IV, cap. L, pp. 418-419).

vivi, che s'ingegnavano disperatamente di strapparsi alla morsa che tratteneva i brani delle loro membra, d'ossa schieggiate e di membri rotti, il tutto nuotante in un lago di sangue, fra i gridi orribili e i singulti dei sopravvissuti (t. IV, cap. LII, p. 439).

La critica ufficiale nel primo di questi episodi, tanto truculenti da apparire inverosimili, ha ravvisato un influsso del *Gothic tale* e, nel secondo, un eccesso di realismo. È indubbio invece che Verga ha attinto dalle note fonti (*La storia d'Italia dal 1784 al 1814* del Botta e *La storia del reame di Napoli dal 1754 al 1852* del Colletta). E testimonianze attendibili emergono pure dalle relazioni di corrispondenti di guerra, testimoni oculari al seguito di Gioacchino Murat, nonché da giornalisti e da osservatori delle lotte intestine, delle discordie civili che, aggiunte all'invasione degli stranieri, insanguinarono le contrade del Mezzogiorno nel primo Ottocento¹⁵. È uno di quei casi che ha ben focalizzato Pirandello contestando vibratamente quanti

giudicando un romanzo o una novella o una commedia, condannano questo o quel personaggio, questa o quella rappresentazione di fatti o di sentimenti, non già in nome dell'arte come sarebbe giusto, ma in nome d'una *umanità* che sembra essi conoscano a perfezione, come se realmente in astratto esistesse, fuori cioè di quell'infinita

¹⁵ Si vedano, per esempio, ALEXANDRE DUMAS, *Cento anni di brigantaggio nelle province meridionali d'Italia*, Stamperia di Salvatore De Marco, Napoli 1863, ATANASIO MOZZILLO (a c. di), *Cronache della Calabria in guerra*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1972, PIETRO CALÀ ULLOA, *Della sollevazione delle Calabrie contro a' Francesi*, Morini, Roma 1871, p. 422, JACQUES RAMBAUD, *Naples sous Joseph Bonaparte: 1806-1808*, Plon-Nourrit et C., Paris, 1911. Significativa anche la riflessione di NICOLA MISASI ne *L'assedio di Amantea*, Bideri, Napoli 1941, vol. 1, p. 53.

varietà di uomini capaci di commettere tutte quelle assurdit , *che non hanno bisogno di parer verosimili, perch  sono vere*¹⁶.

In effetti Verga, anche se trasforma le documentazioni storiche, usufruire per costruire il romanzo, in elementi della fantasia, rivive, appassionatamente, le vicende del suo tempo che gli appare a fosche tinte. Ed   chiaro che mira a rappresentare il dramma dei popoli oppressi e a mettere a fuoco l'operosit  degli umili. In effetti si   dinanzi a quella che Carmelo Musumarra ritiene a buon diritto «la prima grande tempesta che si affaccia all'orizzonte del mondo verghiano». Sicch  «il mare tempestoso di *Amore e Patria* e quello dei *Carbonari* partecipa delle tempeste della vita e continuer  a parteciparvi nei *Malavoglia*, culminando nel naufragio della Provvidenza»¹⁷.

Ma, per concludere, la sintesi delle violenze e dei tradimenti si concentra, ancora una volta, nel *Crocicchio della Mayella* (p. 428). Qui, secondo i canoni di tanti libri di avventure in cui il Bene alla fine trionfa e il Male viene punito, si ha una descrizione alquanto esagerata, ma verosimile, del terrore di Guiscard e di un attacco di panico prima della fine. Si potrebbe ipotizzare un influsso della teoria del fisiologo francese Claude Bernard, promotore del realismo sperimentale anche in letteratura.

L'ambiguo e crudele Guiscard chiude la propria carriera di scellerato sulla forca:

¹⁶ LUIGI PIRANDELLO, *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, in IDEM, *Il fu Mattia Pascal*, F.lli Treves, Milano 1990, p. 581.

¹⁷ CARMELO MUSUMARRA, *I "vinti" dei primi romanzi verghiani*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi, Catania, 23-24 novembre 1979, Fondazione Verga, Catania 1981, pp. 167, 168.

Essi vengono, mormorava fra di sé il francese con un'espressione sinistra, essi mi libereranno e mi vendicheranno. Ma appena ebbe veduto che il luogotenente, dopo letti i due versi dell'ordine, avea fatto un cenno a Barbeta, il quale era salito su di un ramo d'albero e vi annodava una fune, il suo terrore prese tutte le gradazioni le più schifose che possano degradare l'umanità; egli si strascinò come un rettile per baciare i piedi ad uno ad uno ai suoi cupi ed inflessibili guardiani, gridò, pianse, si strappò i capelli, in una convulsione di tutte le membra, finalmente, annientato, si rovesciò sui ginocchi, coi lineamenti lividi, ancora tremanti di un parrosismo nervoso, con una schiuma sanguigna alla bocca, coi capelli stillanti di sudore, appiccicati sulla fronte e sulle tempie. Un istante quel corpo quasi inerte fu sollevato sulle braccia di due robusti contadini; poi, nel punto che la fune dovea abbracciare quella testa col suo nodo di serpente, si videro un momento tutti i membri sbattere in un parrosismo di convulsione, le pupille dilatarsi con un'orrenda espressione, le mascelle stirarsi spaventosamente per emettere un grido rauco e inarticolato che gorgogliò fra la schiuma che ingombrava le sue labbra.

E pochi secondi dopo si vide quel corpo, ributtante per l'espressione di quel viso, cogli occhi ancora spalancati e la schiuma alla bocca, gocciolante del sangue delle sue ferite, dondolare appeso alla forca. La spianata era rimasta deserta e muta, come se la maledizione di Dio pesasse su quel cadavere (t. IV, cap. LI, pp. 430-431).

La narrazione, comunque, non si esaurisce con la morte del *vilain*. Nel capitolo LIV, dal titolo *Ultima scena*, Corrado, tradito, viene imprigionato e condannato a morte, per ordine del generale Manhes, proprio nel castello di San Gottardo. A que-

sto punto ritorna il noto stilema presentato, per la prima volta, nel secondo capitolo: «Quando fissò gli occhi – è evidente il riferimento al giovane carbonaro – sulla strada di Catanzaro scoperse chiaramente una cavalcata che correva di carriera verso il castello» (p. 460). È Giustina che, andata sposa nel frattempo al cugino, si affretta inutilmente a portare la grazia ottenuta dalla regina per Corrado, deluso dal tradimento dei Borbone e dal naufragio delle proprie aspirazioni sentimentali. Ovvio la conclusione mitopoietica della sublimazione di sé nella decisione stoica della morte. Però, non tutto del giovane Carbonaro viene meno: nel momento del trapasso «la sua vitalità [...] volò sulla strada di Catanzaro» (p. 460).

Con questo *sacrificium sui* si suggella il dramma, mentre nel romanzo giuocano alcune situazioni chiave: nel primo capitolo, equivalente a una didascalia per una rappresentazione drammatica, viene descritto puntigliosamente il paesaggio che fa da sfondo a quella vicenda sentimentale che inizia nel secondo capitolo e ha come protagonisti il barone Francesco, Corrado il carbonaro, Giustina di San Gottardo. Avviene, pure, sulla "strada di Catanzaro" quell'idilliaco incontro della contessina con zio Giacomo, il bracciere del barone Francesco. Nell'*Epilogo*, infine, con l'intervento dello stesso zio Giacomo, accorso in aiuto della contessina come esecutore delle sue ultime volontà (p. 462). Verga rinvia, decisamente, alla corrispondenza fra la scena iniziale e la scena finale chiudendo, classicamente, tutta la vicenda in una struttura anulare.

Si può ben dire che il sintagma "la strada di Catanzaro", nella ripetitività presente in tutto il romanzo, si carica di un forte senso metaforico che si estrinseca in una tesa di simboli determinata, oltre che dal numero dei casi di "ripetizione", anche da quella tragicità che accompagna interamente il percorso narrati-

vo ed esplode nell'epilogo. Proprio su quella "strada" tramonta il progetto rivoluzionario dei patrioti liberali. In tale contesto, si colloca e si consuma altresì la tragedia dell'eroe carismatico. Il lettore, quindi, è indotto a riflettere che il romanzo giovanile del Verga è non solo intessuto, ma diviso materialmente nei tre elementi che costituiscono lo schema convenzionale del dramma antico: la *πρότασις* (corrispondente all'incirca ai primi otto capitoli) l'*ἐπίτασις* (compresa fra il IX capitolo e il LI) in cui si va potenziando la situazione precedente, e infine la *καταστροφή* (dal capitolo LII all'epilogo del romanzo) con la condanna a morte del traditore Guiscard e con la fine, volutamente cercata, dei due sfortunati amanti, lo stoico Corrado e l'infelice Giustina. Il rinvio dell'epilogo all'*incipit*, come si è già detto, chiude tutta la materia in una struttura anulare.

Questo senso così spiccato della scena, che ritorna pure nel segmento iniziale del secondo romanzo a stampa (*Sulle lagune*) equivalente a un prologo recitabile a sipario abbassato, perdura a lungo nella cultura tipicamente siciliana e meridionale in genere. Di conseguenza s'intende meglio perché, nei *Carbonari*, la scansione in tempi è regolata dalla divisione della materia come essa veniva disposta nel dramma antico: genere a cui si rifacevano spesso questi intellettuali della Sicilia orientale del secolo XIX, fervidi estimatori del teatro euripideo e posteuripideo che non faceva più fremere le platee, con i colpi di scena, ma meditare sul destino dell'uomo e che si risolveva nella catastrofe.

In questo ampio schema, attestante la dipendenza dalla tragedia greca, si dispongono le documentazioni storiche, usufuite per costruire il romanzo e trasformate in elementi della fantasia. La stessa esigenza di travalicare i limiti del contingente, del transeunte, accompagna, dunque, Verga dalle opere giovanili fino a quelle della maturità. In tale prospettiva "la montagna dei Car-

bonari", "il Castello di Squillace", "la Torretta degli spiriti", la "strada di Catanzaro" si configurano, si è già notato, come luoghi utopici che fanno da sfondo alla vicenda patriottico-sentimentale del capo carismatico dei Carbonari, strenuo sostenitore di quel progetto politico rivelatosi poi utopistico. In definitiva, Verga, per risolvere quell'antinomia tra vero storico e verosimile che tanto travagliò il Manzoni (erroneamente indicato da molti critici come modello del romanziere catanese), fa entrare in gioco il concetto di storiografia inteso come combinazione fantastica di fatti e personaggi reali e di fatti e personaggi del mito. D'altra parte, al tempo del Verga, la componente epica, propria di una tradizione orale, era ancora viva. Pertanto la *Historia*, per il giovanissimo narratore catanese come per i mediterranei in genere, non si fonda soltanto su eventi accertabili ma anche sulla trasfigurazione esotica e, quindi, utopica riconducibile ai resoconti di viaggi, e sulle leggende locali in cui l'eroe diviene il protagonista.

L'immagine del brigante-gentiluomo, in verità, non spunta in un particolare momento della situazione meridionale, ma contribuisce a dare significazioni simboliche a tanti fattori provenienti da codici diversi. Ai masnadieri, imperversanti nel Mezzogiorno d'Italia, infatti, sia l'immaginario collettivo, sia la tradizione letteraria contrapposero un personaggio ideale assommante in sé le qualità di quanti si sacrificarono per una nobile aspirazione. Si venne, così, configurando il mito del brigante-gentiluomo, destinato a perdurare nel tempo e a rifluire in quel filone epico-narrativo, sud-insulare in cui la *fiction* si fonde con la realtà storica e con le fiabe e i miti della tradizione popolare¹⁸.

¹⁸ Nicola Misasi, nel già citato romanzo *L'assedio di Amantea*, vol. I, p. 67, avendo presente l'intero arco della tradizione ottocentesca (agiografica, letteraria, storiografica) fa affiorare, nel gioco dell'affabulazione, la mitizza-

Sotto questo profilo il personaggio centrale dell'eroe carismatico è legato, specialmente nei *Carbonari*, a una serie di caratterizzazioni, attestanti una dipendenza dall'universo che lo circonda, ma anche da più antiche sedimentazioni culturali. Perciò, egli va visto in relazione a precisi condizionamenti ambientali che conferiscono credibilità alle sue azioni e alla sua condizione di illegittimo. Quello di Corrado, quindi, è un io dalle molteplici valenze. Da un lato è riconducibile al modello dell'eroe byroniano, presente nella narrativa romantica ottocentesca, dall'altro a quello del vinto che non si riconosce più nella realtà transeunte e che ha perduto ogni rapporto di fiducia tra sé e gli altri. Entra in crisi e, finalmente, si rifugia nella sua solitudine stoica. Alle peculiarità del romanzo nero si contrappongono la componente epica, affiorante sotto la forma di stilemi, di forme, e, prima di tutto, la condizione tragica dell'uomo senza certezze. Come nel dramma classico il giudizio veniva emesso dal coro impersonale della collettività, anche per Corrado il lettore viene a conoscenza, indirettamente, di quella sua condizione di vinto che emerge con chiarezza proprio nell'ultimo capitolo del romanzo intitolato, si è già detto, *Ultima scena*.

L'epilogo tragico e in genere tutto il materiale esemplificativo, ricavato dai *Carbonari della montagna*, riflettono la classica unità del disegno strutturale del romanzo in cui l'*incipit* e l'epilogo vengono correlati dalla presenza di presagi tematici e di riprese situazionali. Questa compattezza, comunque, non esclude quella ripartizione dei tipi di "ripetizione" che resta fortemente legata al materiale finora analizzato: in alcuni luoghi la ripetizione vale a definire soltanto situazioni di carattere socio-

zione del brigante-patriota che fu connesso, sistematicamente, con immagini dell'agiografia risorgimentale.

antropologico, mentre il sintagma "la strada di Catanzaro" si carica pure di un valore simbolico, riferibile all'umano destino, e acquista una valenza universale.

Mi importava, dunque, dimostrare che la ripetizione, nei *Carbonari* prima che in *Una Peccatrice*, si estende per tutto il romanzo.

Al precedente nucleo di predilezioni retorico-formali, già identificate, va aggiunta la trasformazione epica della sequenza cronologica effettiva che attraversa l'intera esperienza artistica del Verga dall'ampio inserto diaristico, corrispondente al terzo tomo dei *Carbonari*, fino alle *Storie del Castello di Trezza*¹⁹ e oltre. È evidente, sin dall'inizio, la preferenza del Verga per l'analessi: elemento strutturale del metodo di composizione dell'*Odissea*²⁰ e del romanzo alessandrino, in genere, anche se figura con un valore emblematico nelle *Etiopiche* di Eliodoro²¹.

Nei *Carbonari*, tuttavia, il procedimento analettico non viene mai applicato pedissequamente. Il citato inserto diaristico non è soltanto confessione autobiografica né brano puramente crono-

¹⁹ Nelle *Storie del Castello di Trezza* (1875) una chiusura ad anello chiaramente marcata appare addirittura come suo principio compositivo fondamentale. Ma Hempel dimostra che questo principio è alla base, anche se in altro modo, della commedia *Rose caduche*: qui si tratta della guida parallela di quattro diverse storie d'amore. Nel gran numero delle ripetizioni citate dallo studioso tedesco si mostra appena velata la potenza creatrice dell'autore. In base a questa caratteristica si potrà farle valere come prodromi della tecnica dei *Malavoglia* cui Hempel dedica appunto un'ampia e costruttiva analisi.

²⁰ GÉRARD GENETTE, *Figure*, III, *Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1988, p. 73.

²¹ Eliodoro entra subito in *medias res* e, solo verso la metà del II libro, il sacerdote Calasiris fa da *historicus* e informa il lettore su quanto era stato tagliato fuori ad arte. Il racconto di Calasiris, che si protrae fino all'inizio del V libro, si ricongiunge poi al punto di partenza. È appunto il metodo che fu detto di composizione ad anello.

logico, ma un modulo di sintesi storica e antropologica, di referenza culturale prevalentemente dumasiana, di tradizione orale e, nello stesso tempo, di rinvio, diacronicamente intertestuale, alla storiografia di tendenza liberale del primo Ottocento. Ciò con l'apporto di un simbolismo nutrito anche di miti escatologici²², propri della tradizione federiciana, e di mitologemi di un immaginario collettivo di cultura orale calabro-sicula. Verga inoltre carica l'*epos* di implicazioni psicologiche al fine di ripercorrere l'*iter* della formazione dell'eroe.

Analizzando il fenomeno della "ripetizione" prevalentemente entro l'asse diacronico della intra-testualità, rinveniamo, dunque, quei sintagmi ripetitivi e quelle anacronie peculiari del primo romanzo a stampa del Verga, sfuggito all'analisi di Hempel. Pertanto si può stabilire un ulteriore rapporto, questa volta intertestuale, tra i temi e i moduli narratologici presenti nei *Carbonari* e nella novella, le *Storie del castello di Trezza*, apparsa per la prima volta sull'«Illustrazione italiana» del 1875. A tale racconto lo studioso tedesco dedica pagine esemplari (pp. 14-20) per dimostrare la complicazione di quel rapporto tra tempo raccontato e tempo narrativo (= epico) che raggiunge così il suo apice sviluppando quanto era *in nuce* nel romanzo del Verga ventenne.

Ci sono oramai elementi sufficienti per collocare i *Carbonari* nel solco di quella narrativa meridionale, riconducibile alla tradizione omerica e alessandrina, filtrata dalle lezioni del maestro Antonino Abate e dai molteplici esempi del genere storico che nell'Italia meridionale, nella prima metà dell'Ottocento, si uniformano alle norme della retorica classica²³. Emblematici

²² Cfr. in particolare MIRCEA ELIADE, *Mito e realtà*, Rusconi, Milano 1973, pp. 198-199.

²³ Cfr. LINA IANNUZZI, *Sul primo Verga*, cit., pp. 48-58.

i romanzi: *Il rinnegato salentino*, ossia *I martiri di Otranto*, di Giuseppe Castiglione, *Caroline en Sicile* di Charles Didier, *I tre alla difesa di Torino nel 1706* di Domenico Castorina, *Antonio Gusio* di Salvatore Brancaleone.

Funge da cerniera tra i *Carbonari* e le opere della maturità la citata novella del '75, *Le storie del castello di Trezza*. Qui, senza dubbio, permangono modelli tematici e strutturali propri del romanzo giovanile: le anacronie, la struttura anulare, la figura delicata del paggio Corrado che ripropone le fattezze del primo Corrado, ma si viene delineando pure un altro orizzonte culturale. Dopo il duplice soggiorno, prima a Firenze e poi a Milano, e il conseguente approccio alla Scapigliatura, Verga fa coesistere con gli schemi della tradizione culturale mediterranea anche testimonianze proprie del romanzo nero. E si considerino pure quei *topoi* del castello tenebroso e dell'orrido abisso, scenario delle *Storie del castello di Trezza*, pregni di cupi segni funebri, già latenti in *Una peccatrice*, il romanzo fiorentino del '65. Qui in un inserto epistolare si vengono prefigurando quel castello e quell'abisso dove, nelle *Storie del castello di Trezza*, si consumerà il dramma dei due amanti. Nel romanzo giovanile evidenti segni premonitori affiorano nella lettera che Narcisa invia da Aci-Castello all'amico Raimondo Angiolini:

[...] vedo, attraverso le tende della mia finestra aperta,
[...] la massa antica, imponente, severamente e grandemente poetica del vecchio e rovinoso castello che pende da una balza sul mare; coi suoi muri massicci e screpolati, sui quali stridono i gufi in mezzo alle ginestre che vi germogliano, che disegnano la loro massa bruna su questo cielo [...] con questo mare [...] che muggisce colla sua voce potente fra i precipizii dell'abisso che circonda le fondamenta del castello.

L'altro giorno volli vedere questo castello a metà distrutto [...] Pietro (si allude qui al Brusio) volle dissuadermene, dicendo che la strada per giungervi era molto pericolosa per una donna. [...] I muri della torre principale [...] sembrano di un'altezza smisurata, guardati dal basso, in quel punto, elevati come sono su di un immenso scoglio che dalla parte del mezzogiorno sospende le sue torri sul mare. Due tavoloni di querce sono gettati su di un arco in rovina per traversare l'abisso orribile che si stende al di sotto, in fondo al quale mormora il mare di un sordo rumore, e che fa venire le vertigini al solo guardarlo [...] (p. 535).

L'ultimo raggio di sole rischiarava ancora i merli della più alta torre, e nell'abisso che dovevamo traversare era buio profondo [...] e gli spruzzi di spuma biancheggiavano come giganteschi fantasmi.

Un momento mi sembrò [...] che quei bianchi fantasmi mi stendessero le braccia come a prepararmi un letto eterno [...] Un momento il mio piede si stese sul precipizio e la mia mano strinse più forte la sua per allacciarlo in un modo che nulla sarebbe valso a rapirmelo mai più... (p. 537).

Questo scenario vicino, per il tema e per l'ambiente, al racconto scapigliato farà da sfondo appunto alla vicenda delle *Storie del Castello di Trezza* discostandosi dall'atmosfera mediterranea, solare, del romanzo catanese e raggiungendo quella tensione tragica che si acuirà nella novella: «Scesero le scale crollanti [...] La grossa tavola che faceva da ponte levatoio sull'abisso spaventoso il quale spalancasi sotto la rocca, a quell'ora era un passaggio pericoloso» (XIII, p. 124). Si ha così un ulteriore esempio di ripetizione, ammessa da Hempel che, nella sua ampia analisi, privilegia la struttura del racconto precisando subito

che in realtà le storie sono due: una ambientata nel medioevo, l'altra nel presente. Quest'ultima, la storia-cornice, viene proposta in tre fasi narrative che vengono divise una dall'altra da due lunghi inserti di ambientazione medievale secondo lo schema $A^1-B^2-A^2-B^1-A^3$. Inoltre la successione narrativa delle due parti in cui è divisa la storia medioevale (B) non risponde, diversamente da A, al corso cronologico effettivo. Infatti la vicenda raccontata nel secondo inserto è antecedente alla prima.

Hempel avverte che, ovviamente, non si può esprimere in forme algebriche il complicato intreccio delle due azioni né l'incongruenza tra tempo raccontato e tempo narrativo.

Si può ben dire, invece, che Verga, con questa tecnica, tende a creare una forte tensione. Gli avvenimenti, in un primo tempo, sembrano avvolti in una misteriosa penombra. L'intreccio causale diventa chiaro soltanto a poco a poco nel corso del racconto che è pieno di oscuri preludi e di richiami chiarificatori. In altre parole: l'importanza dei singoli elementi narrativi si scopre con il fatto che essi riappaiono più volte nel corso del racconto. Questo porta, almeno in un caso e si tratta di un elemento di primaria importanza, al sorgere di una chiara figura di ripetizione:

La signora Matilde era seduta sul parapetto smantellato, colle spalle appoggiate all'edera della torre, spingendolo lo sguardo pensoso nell'abisso nero e impenetrabile; suo marito [...] ascoltava con aria annoiata; Luciano, in piedi accanto alla signora, sembrava cercasse leggere quali pensieri si riflettessero in quegli occhi impenetrabili come l'abisso che contemplavano. Gli altri della brigata erano sparsi qua e là [...] Il sole tramontava dietro un mucchio di nuvole fantastiche, e l'ombra del castello si allungava melanconica e gigantesca sugli scogli (1, p. 81).

Così inizia il racconto che introduce il discorso piuttosto lungo di Luciano che presenta rapsodicamente i protagonisti della leggenda medioevale e uno dei due momenti culminanti dell'azione B. Si apprende che "l'abisso nero e impenetrabile", secondo la leggenda, un tempo era nascosto da una porta a ghiottina di cui si serviva il crudele castellano per liberarsi degli importuni. E che i lamenti notturni dei morituri, provenienti appunto dall'abisso, facevano sussultare la castellana, una creatura timida e delicata. Ma anche la signora Matilde, come attratta da una forza irresistibile, è sconvolta dalla vista di quel trabocchetto che cela la tragedia dell'infelice precipitato nell'abisso. Mentre suo marito la deride, la scena si conclude così:

«Bada, rispose il signor Giordano col suo ironico sorriso; ci vedrai le ossa di quel bel cavaliere, e farai brutti sogni stanotte».

Ella non rispose, non si mosse, stava china sulla buca; appoggiandosi ai sassi che la circondavano; infine, disse con voce sorda:

«Infatti... c'è qualcosa di bianco, laggiù in fondo...» E senza attendere risposta: «Se quest'uomo è caduto qui, ha dovuto afferrarsi per istinto a quella punta di scoglio... vedete? si direbbe che c'è ancora del sangue».

Suo marito vi buttò il sigaro spento, e volse le spalle; ella rabbrivì, come se avesse visto profanare una tomba, si fece rossa, e si rizzò per andarsene. Era una graziosa bruna, palliduccia, delicata, nervosa, con grandi e begli occhi neri e profondi; il piede le sdruciolò un istante sul sasso mal fermo, vacillò, e dovette afferrarsi alla mano di Luciano.

«Grazie!» gli disse con un sorriso intraducibile. «Si direbbe che l'abisso mi chiama» (I, p. 84).

La frase finale lascia presagire che quell'abisso o almeno "qualsiasi abisso" giocherà un ruolo importante anche nell'azione del presente e richiama certe atmosfere già descritte in *Una peccatrice*. Nell'*incipit* della novella si intravedono pure i rapporti che intercorrono o che stanno per nascere fra i tre visitatori delle rovine del castello. Nella seconda fase narrativa dell'azione coeva la signora Matilde, al ritorno dalla gita a Trezza, è diventata l'amante di Luciano mentre si progetta una seconda gita nello stesso luogo e nello stesso periodo dell'anno precedente. «La signora Matilde mise in mezzo tutti gli ostacoli; il marito la guardò in un certo modo, e le domandò la ragione dell'insolita ripugnanza... Andò anche lei» (VIII, p. 108).

Il rapporto fra i tre personaggi è mutato e, nonostante il signor Giordano dissimuli abilmente il sospetto, si avverte subito che la seconda gita nasce sotto quel cattivo auspicio che trova conferma nella storia narrata precedentemente da Luciano. «Luciano e la signora Matilde stavano zitti da lungo tempo, ed evitavano di guardarsi» (*Ivi*). A questo punto l'azione del presente si interrompe e si conclude dopo trenta pagine che riproducono, analiticamente, la prima metà della leggenda:

La storia avea divertito tutti, [...] Luciano e la signora Matilde avevano impallidito qualche volta durante quel racconto che conoscevano: «Badate», le susurrò egli sottovoce. «Vostro marito vi osserva!»

Ella si fece rossa, poi impallidì, guardò il mare che imbruniva, e s'avviò la prima. Scesero le scale crollanti e, giunti al basso, era quasi buio. La grossa tavola che faceva da ponte levatoio sull'abisso spaventoso il quale spalancasi sotto la rocca, a quell'ora era un passaggio pericoloso. I più prudenti si fermarono prima di metterei piede, e proposero di mandare al villaggio per cercar dei lumi.

«Avete paura», esclamò il signor Giordano con un sorrisetto sardonico.

E si mise arditamente sullo strettissimo ponte.

Sua moglie lo seguì tranquilla e un po' pallida, Luciano le tenne dietro e le strinse la mano.

In quel momento, a 150 metri sul precipizio, accanto a quel marito di cui s'erano svegliati i sospetti, quella stretta di mano, di furto, fra le tenebre, avea qualcosa di sovrumano. L'altro li vide forse nell'ombra, lo indovinò, avea calcolato su di ciò... Si volse bruscamente e la chiamò per nome. Si udì un grido, un grido supremo, ella vacillò, afferrandosi a quella mano che l'avea perduta per aiutarla, e cadde con lui nell'abisso (XIII, pp. 124-125).

È chiaro che, per cogliere in tutta la sua ampiezza la “tensione” affiorante nell'azione-cornice e preludente alla catastrofe, occorrerebbe includere anche quelle parti del testo, comprese tra la scena iniziale e quella finale di questa azione, dalle quali a poco a poco il lettore apprende quale sia il ruolo dell'«abisso» nella leggenda.

Lo studioso tedesco, però, prima di tutto, mira a dimostrare che il mezzo artistico della ripetizione non è soltanto quello analizzato nel precedente romanzo *Una Peccatrice*. E, quindi, rinviene, nelle *Storie del Castello di Trezza*, un'altra forma di ripetizione considerando che il primo e l'ultimo dei passi in cui appare il motivo dell'abisso sono legati strettamente e che il racconto presenta una chiusura a forma di anello. Si rinnova, cioè, quella costruzione, si è già detto, peculiare anche dei *Carbonari* e che si colloca nel solco del romanzo storico meridionale in cui è fondamentale l'inversione delle parti del racconto, secondo le norme della retorica classica.

A Hempel, inoltre, non sfugge che le due azioni narrative

non si toccano solo in quel punto anzitutto perché in entrambe le storie avviene una caduta nello stesso precipizio. Il bel valletto della leggenda denominato, non a caso, Corrado come il protagonista dei *Carbonari*, per difendere la sua padrona dal sospetto, non infondato, della infedeltà, si butta spontaneamente nell'abisso dove trova la morte, è una figura parallela di Luciano della storia del presente. Così la sua padrona giovane, delicata e sognante e suo marito il barone, rude tirannico e segnato "da umore feroce", sono figure parallele a quelle della signora Matilde e del borghese suo marito, presentato con ironica avversione. Ambedue i rapporti a triangolo corrispondono l'un l'altro: ambedue le storie hanno all'incirca lo stesso decorso e finiscono con la rovina dei due amanti. Nella infedeltà di donna Violante, la protagonista della leggenda medioevale, sfacciatamente tradita dal marito, si riconosce un atto di vendetta. Nella stessa motivazione si può rinvenire anche la causa dell'infedeltà della signora Matilde e, quindi, un riferimento reciproco alle due storie. Ad esempio, la signora Matilde, subito dopo essere diventata l'amante di Luciano, scoppia in lacrime: «"Perché m'avete raccontato quella storia?" Ripeteva balbettando come in sogno» (VII, p. 107). Segue poi la domanda retorica: «Era pentimento, rimprovero o presentimento?» (*Ivi*). Con queste indicazioni si avverte subito quanto il principio formale della ripetizione determini questo racconto. Si può aggiungere che non solo la catastrofe dell'azione-cornice viene anticipata dalla scena iniziale; anche nel suo intero svolgimento l'azione-cornice è un procedimento ripetitivo e le tre figure che si trovano in essa sono figure di ripetizione. La complicata costruzione temporale-narrativa della novella serve ad acquisire il massimo di effetti di tensione e di approfondimento di questi rapporti ripetitivi differenti. Dall'inserito, che Hempel dedica all'analisi delle *Storie*

del castello di Trezza, filtrano, dunque, elementi fondamentali di ripetizione che si collocano in un rapporto di intratestualità. Ma l'individuazione delle ripetizioni si estende anche ai personaggi che, già presenti nei *Carbonari*, riappaiono nelle opere dell'età matura.

Un chiaro rapporto ripetitivo di personaggi sta, ad esempio, nei *Carbonari* e in *Nedda*: la minuta descrizione fisica di Rita la pazza, la "sventurata poetessa dei campi", anticipa chiaramente quella di Nedda.

Nel romanzo catanese

la giovinetta – cioè Rita – è sempre pallidissima [...] ella non è bella, poiché i suoi lineamenti non hanno quella finezza di contorno che fanno la bellezza della donna, e poi la sua pelle è bucherata dal vajuolo [...] Ella, quantunque avesse quindici anni, è sì piccola che appena l'avreste creduta di tredici; i suoi capelli di un biondo magnifico che sembrano contrastare con la povertà del corpo, le cadono sulle spalle come un'onda dorata (t. I, cap. XI, p. 85).

Si confronti il precedente ritratto con quello della varannisa:

Forse sarebbe stata bella, – scrive il Verga – se gli stenti e le fatiche non avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna, ma direi anche la forma umana [...] Le sue membra schiacciate da pesi enormi, o sviluppate violentemente da sforzi penosi erano diventate grossolane, senza esser robuste (pp. 8-9).

Nelle pagine del romanzo giovanile e della novella si delinea un più ampio rapporto di intertestualità grazie al ricorrente ele-

mento ornitologico riconducibile al mondo incerto, fra il reale e il mitico, in cui il simbolo acquista un valore regressivo a una situazione arcaica. Più complesso, comunque, è il personaggio di Rita, connotato da una sorta di follia che non solo non è determinata da fattori genetici, ma può essere intesa addirittura come approssimazione alla trascendenza: «La sventurata poetessa dei campi avea perduta la ragione» (t. I, cap. XI, p. 84). È caratterizzato inoltre da un delirio monotematico, lucido, spia di uno stato di follia più che di una costituzione paranoica. Proprio qui comincia a delinarsi il divario fra il Verga e la letteratura, vista in simbiosi con la scienza alla maniera di Gustave Flaubert e, successivamente, di Émile Zola, il quale si colloca sulla linea segnata da Claude Bernard.

La causa della pazzia di Rita, assai futile sul piano scientifico, si potrebbe ricondurre, invece, a una matrice tanto antropologica che letteraria autoctona, certo diversa dai modelli che si venivano elaborando parallelamente in Francia o in Russia, e, invece, molto più vicina a quella che aveva determinato l'amorosa follia di Orlando. Ma qualora si pensi al concetto di follia greco, classico in genere, si può forse concludere che quello della Rita verghiana sembrerebbe, piuttosto che un delirio, un rito propiziatorio. In tale contesto e dopo aver acclarato la prevalente condizione di crudeltà e di violenza nel mondo, l'autore rivela con l'uccello, l'elemento aereo, una sorta di evasione tutta simbolica dove l'amore sarebbe come condizione unica e continua d'esistenza:

Eccola là, la povera Rita [...] mentre si occupa a spargere delle miche di pane sulla tavola, che sono beccate [...] da un passero che schiamazza colle ali aperte e il becco in aria [...] Il passero nella sua impazienza le beccava

le mani [...] poi, quando questo cominciò a saltellare per la camera [...] lo prese in mano e lo recò sulla finestra.

«Và, và, carino... và presto... senza stancarti, sai!».

Gira tutto il mondo, ma non tornare senza di lui questa sera [...] Digli che vorrei le ali come te per venirlo a trovare!»... (t. I, cap. XI, pp. 84-87).

Sia il brano su citato sia quello che segue, estratto da *Nedda*, riconducono ad archetipi di immagini pastorali in contrapposizione alla visione tragica della vita e, quindi, all'uccello, in particolare, come mezzo precipuo concesso all'uomo per attingere a una sorta di felicità sia pure fugace ed occasionale:

Un pettirosso, il freddoloso uccelletto del novembre, si mise a cantare fra le frasche e i rovi che coronavano il muricciolo di faccia all'uscio, e alcune volte, saltellando fra le spine e gli sterpi, la guardava con certi occhietti maliziosi come se volesse dirle qualche cosa: Nedda pensò che la sua mamma, il giorno innanzi, l'avea udito cantare (p. 18).

Ambedue le figure femminili sono i cartoni preparatori di Malia, la protagonista della novella e della commedia intitolata *Il Canarino del n. 15*. Qui la presenza ornitologica si trasforma in una metafora che si umanizza nella figura di Malia. La quale, collocata in un'altra latitudine, con una punta di compiacenza sentimentale, richiama la condizione di Rita del romanzo giovanile, ma decantata da ogni elemento riconducibile al mondo classico:

Come il bugigattolo dei portinai non vedeva mai il sole, e avevano una figliuola rachitica, la mettevano a

sedere nel vano della finestra, e ve la lasciavano tutto il santo giorno, sicché i vicini la chiamavano "il canarino del n. 15" [...].

La poveretta non si stancava mai di aspettare che quel giovane tornasse ad alzare il capo verso la finestra. Aspettava, aspettava, cogli occhi alla viuzza, e le dita scarne che facevano anche la spoletta. Ma poi lo vide che accompagnava la Gilda, passo passo, tenendo le mani nelle tasche, e si fermarono ancora a chiacchierare sulla porta (pp. 375-376).

Un altro esemplare rapporto ripetitivo di personaggi intercorre fra i *Carbonari* e le *Storie del Castello di Trezza*: Corrado il Carbonaro, infatti, riappare nella novella, sotto l'aspetto del paggio, ormai svuotato di quell'empito eroico e vigoroso, proprio del protagonista del romanzo giovanile, ma connotato dalle stesse peculiarità psico-somatiche:

Era un bel giovanetto, Corrado, dall'occhio nero e vellutato, e dalle guance brune e fresche come quelle di una vaga fanciulla di Trezza, [...] (XI, p. 113); leggiadro, e avea la chioma bionda e inanellata (*Ivi*, p. 115).

Questo giovane paggio, bello e gentile, rammenta le fattezze del protagonista dei *Carbonari*:

delicato ed elegante come una creazione poetica (t. I, cap. XVI, p. 118), biondo, grazioso e femminile (t. II, cap. XVIII, p. 135), dalla destra piccola e bianca come quella di una fanciulla (*Ivi*, p. 139).

Nell'area del ri-uso si colloca tutta la parabola del personaggio. Ma, nei *Carbonari*, si introduce anche quella innovazione

ideologico-culturale affiorante da alcuni meccanismi volti a dare, all'eroe carismatico, una sia pur sfumatissima prefigurazione dell'intellettuale impegnato, riconducibile al modello proposto dai pubblicisti lombardi, afferenti al «Crepuscolo», dopo il distacco dalla corrente mazziniana.

Dice Corrado:

Sino a quel punto avea studiato, avea letto tutti quei libri che avea potuto procurarmi, io ero avido di nuove idee, di nuove cognizioni, di nuovi sentimenti [...] che facevano il mio solo bene, formavano il mio orgoglio; mi ero formato il cuore e la mente (t. III, cap. XXI, pp. 233-234).

Su precedenti e logori schematismi culturali prevalgono ormai le proposte di una società *in fieri* che andava sostituendo il ruolo dell'eroe romantico, di ascendenza byroniana, con quello dell'intellettuale impegnato.

È già chiaro a Verga che all'uomo, privo di fortuna o di natali illustri, è preclusa l'ascesa verso una classe egemone attraverso azioni cavalleresche, avventurose, e pertanto che l'eroe carismatico, nella sua storia personale, avrebbe dovuto saldare passato e presente potenziando l'ingegno. Corrado, infatti, era fallito nel primo tentativo di conquistarsi con le armi un nome «sì glorioso da elevarlo al di sopra dei più superbi sino [...] a Carolina» (p. 34).

Con questo suo desiderio di ascesa sociale, mirato alla conquista di un cuore femminile, il giovane Carbonaro anticipa quel Pietro Brusio, protagonista di *Una peccatrice*, costruito secondo un *cliché* scapigliato e capace di raggiungere il successo letterario appena giunto nel continente. Un personaggio il Brusio che

induce Hempel a chiedersi se non si tratti di una copia della copia di quegli *ambitieux par amour* (p. 7) che giuocano un ruolo importante nell'opera narrativa di Honoré de Balzac.

Dopo la sconfitta dei protagonisti del romanzo giovanile, dopo la morte dell'«eroe», Verga ripropone, nel *Mastro*, il primo Corrado, sotto le spoglie dell'innamorato di Isabellina con lo stesso nome e con la stessa tecnica usata precedentemente. Mentre nel racconto tradizionale il personaggio non esiste se prima non è descritto in maniera appropriata, nei *Carbonari*, invece, il giovane Verga ricorre già a una presentazione indiretta, a più riprese²⁴: «*Signorina, salvate vostro padre*» (p. 61 – il corsivo è nel testo); «*salvate vostro padre, Signorina*» (p. 62); «*Signorina, salvate vostro padre*» (p. 63). In questo caso la voce, che sembrerebbe un elemento spia di un mondo fantastico, determina invece il ruolo di Corrado, un io attante, attivo. Mentre il sintagma ripetitivo "salvate", "salvate" lascia intravedere un pericolo imminente facendo presagire quel dramma che ancora non si conosce e che avrà come protagonista il conte di San Gottardo, padre di Giustina.

Dopo tale introduzione indiretta, il narratore onnisciente traccia, per gradi, un ritratto psico-somatico del protagonista che, in un secondo momento, si arricchisce di molti particolari anche se piuttosto discontinui. Corrado inizialmente appare come «un giovinetto dall'attitudine decisa» (p. 75), dal volto «non bello» (p. 76), ma che diviene «bello come l'espressione del genio» (*Ivi*). Sotto l'influsso dello sguardo di Giustina gli occhi del giovine «raggiarono di una luce sì potente, di uno sguardo sì animato [...]» (*Ivi*), in sintonia «col suo sorriso or-

²⁴ Hempel, invece, avendo preso le mosse da *Una peccatrice*, esamina questo procedimento a partire dai *Malavoglia*.

goglioso sulle labbra, lo sguardo brillante e la fronte altiera» (p. 77). Ma soltanto a partire dal capitolo XXIX, Verga, ricorrendo all'espedito dell'inserito diaristico, comincia a ricostruire analetticamente la biografia del personaggio definendone, prima di tutto, la situazione anagrafica. Lo stesso Corrado dichiara: «io non avea un nome». Inoltre egli è così povero da essere indotto a partecipare alla “Campagna d'Italia” per liberarsi da questa iniziale condizione di estrema indigenza. La storia di Corrado si sviluppa poi attraverso tutto il terzo tomo del romanzo.

Anche Corradino La Gurna viene introdotto per gradi dal narratore onnisciente che, nel capitolo VII del *Mastro*, definisce la classe sociale a cui il giovane appartiene alludendo alla «casa antica dei La Gurna»(p. 411). Sono poi due personaggi chiave, il marchese Limòli e donna Sarina, detta anche “la zia Cirmena”, i quali, attraverso un recupero analettico, sottolineano il dissesto finanziario dei La Gurna. Mentre l'arguto marchese spunta la polemica, contro i nuovi ricchi, in una lieve ironia:

Il marchese che stava coll'orecchio teso fingeva d'ammirare ancora i mobili e le stanze, e tornò a dire: «Belli! belli!... Una casa signorile! Siete stati fortunati di potervi cacciare nel nido dei La Gurna!... Eh! Eh!... Se ne videro qui delle feste... in questo stesso luogo!... Mi rammento... pel battesimo dell'ultimo La Gurna... Corradino... Adesso sono andati a stare a Siracusa, tutta la famiglia, dopo aver dato fondo a quel po' che rimaneva!... *Mors tua vita mea!* Qui starete da principi!... Eh! eh!... son vecchio e la so lunga!... Ci staremmo bene anche noi, eh, donna Sarina?... eh?»

Donna Sarina si dimenava sulla seggiola per tenere la lingua in freno: «Quanto a me!...» disse poi «grazie a Dio!... La prova è che il ragazzo La Gurna, Corradino,

viene da me per la villeggiatura. Lui non ci ha colpa, povero innocente!» (p. I, cap. VII, p. 418).

Bisogna giungere al primo capitolo della terza parte del *Mastro*, pregno di reminiscenze manzoniane, per ritrovare il personaggio di "don Corrado La Gurna". Attraverso un linguaggio sobrio e vigoroso, scevro dalle note intemperanze giovanili, questa figura acquista una essenzialità esemplare. Ed è chiaro che l'Autore, con tale personaggio, intende proporre simbolicamente l'incarnazione della crisi economica ed esistenziale che, a partire dal 1880 circa, in una società non ancora preindustriale, contribuì a segnare quel declino della classe nobiliare ripercorso, nel *Mastro*, attraverso le vicende dei fratelli Trau, del marchese Limòli, dello stesso "don Corrado La Gurna". Il quale, come il primo Corrado, l'eroe carismatico dei *Carbonari*, è "un senza patria", un emarginato, un vinto che si colloca sullo sfondo remoto di una scena attraversata da tristi presagi: «Dopo l'avemaria non andava anima viva per le strade. Giunse tardi una lettiga, che portava don Corrado La Gurna, vestito di nero, col fazzoletto agli occhi. I cani abbaiarono tutta la notte» (p. III, cap. I, p. 544).

L'enigmaticità, che indubbiamente accresce il tono drammatico del brano su citato, si scioglie, successivamente, nell'oggettività del discorso un po' ciarliero di donna Sarina:

Mentre Bianca e la figliuola stavano per montare in lettiga, giunse la zia Cirmena, disperata.

«Avete visto? Tutti se ne vanno! I parenti mi voltano le spalle!... E m'è cascato addosso anche quel povero orfanello di Corrado La Gurna... Una tragedia a casa sua!... Padre e madre in una notte... fulminati dal colèra!» (*Ivi*, p. 547).

Per ambedue i personaggi ricorre qui la stessa tipologia, propria della tradizione romantica, filtrata dal primo romanzo a stampa del Verga: illegittimo il giovane carbonaro, orfano l'aristocratico La Gurna. Ma la vicenda di Corradino, che ha l'archetipo nel romanzo catanese, non finisce qui e ritorna nei discorsi di donna Sarina e nelle fantasie di Isabellina che richiamano quello stato d'animo allucinatorio e delirante vissuto da Giustina, la giovane protagonista dei *Carbonari*. Soprattutto nel dramma esistenziale del giovane La Gurna, orfano, poeta pre-crepuscolare, sentimentalmente deluso e costretto ad espatriare, si rinnovano le note caratteriali e situazionali già preannunciate nei *Carbonari*. Infine, anche in quelle poche pagine pervenuteci dell'incompiuto romanzo, *La Duchessa di Leyra*, si alluderà a un giovane intellettuale coinvolto nei moti risorgimentali: «quel parente [...] che era scappato all'estero, a Firenze [...] E scriveva anche dei libri, poesie»²⁵.

Risultano, così, definite le tappe fondamentali di questa figura d'intellettuale *ante litteram*, appena intravista nei *Carbonari*, riproposta nel secondo romanzo catanese, *Sulle lagune*, con il giovane ufficiale Stefano De Keller che non ha potuto realizzare i propri ideali di vita. E ancora con Pietro Brusio in *Una peccatrice*, con il personaggio di Maurizio nell'abbozzo della commedia *L'onore*²⁶, in quattro atti, con Mario Lanti in *Eva* e con Luciano in *Rose caduche*. La parabola dell'intellettuale volge al declino con Corradino La Gurna nel *Mastro*, dove il personaggio appare

²⁵ Della *Duchessa di Leyra* ci è pervenuto quel poco che è stato contestualizzato da Federico De Roberto in un articolo apparso nel «Giornale di Sicilia», Palermo, 27-28 marzo 1922 e ristampato da CARMELO MUSUMARRA, nel vol. *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., pp. 214-248.

²⁶ Si rinvia a GIOVANNI VERGA, *Verga e il teatro europeo. Prove d'autore*, a c. di LINA IANNUZZI e di NINFA LEOTTA, Milella, Lecce 1993, pp. 3-31.

come effetto di una dinamica esaurita, svuotata della sua carica interna, e con il poeta risorgimentale, in esilio, appena delineato nella *Duchessa di Leyra*.

Nel primo Corrado, tuttavia, con l'eroe byroniano e con l'intellettuale *engagé* coesiste pure quella suggestiva figura del vinto che raggiungerà, nelle opere della maturità del Verga, la sua più alta significazione.

È noto che, dopo avere scritto i romanzi del periodo fiorentino e milanese, *Una peccatrice*, *Eros* e *Tigre reale*, incentrati su storie di donne fatali e peccaminosi amori da salotto, ed essersi cimentato in tematiche e moduli narratologici d'importazione oltremontana, Verga abbandona tutto e, con l'immaginario, ritorna al Sud, scopre la realtà della sua isola, i primitivi della sua terra e compone le sue opere somme. Questo ritorno non è solo ai luoghi della sua infanzia e della giovinezza, ma principalmente alle sue radici culturali, a una civiltà, scoperta fin dall'inizio, ancora pregna di classica eredità e arricchita di figure e di miti prettamente isolani. Si anticipa, così, la vicenda di altri grandi Siciliani (si pensi soprattutto a Capuana e a Pirandello) calamitati da quella civiltà mediterranea, segnata dalla tradizione magno-greca ancora viva, nel Mezzogiorno d'Italia, negli anni fra primo e secondo Ottocento. Emblematica la testimonianza di Giovanni Visconti Venosta²⁷. Il quale, inviato da Carlo Tenca in Sicilia al fine di fare proseliti per il «Crepuscolo», scrisse «di aver trovato una gente connotata da una ben scarsa nozione dei tempi moderni, mentre dimostrava sempre di possedere una certa cultura classica e soprattutto archeologica».

D'altronde quando Capuana giunse, la prima volta, a Firen-

²⁷ GIOVANNI VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù, cose vedute o sapute. 1847-1860*, L. F. Cogliati, Milano 1906, p. 279.

ze, sapeva redigere uno scritto in perfetto latino ma non sapeva cimentarsi in un buon italiano. Non si possono, perciò, intendere certe svolte, né il ritorno del Verga maturo a una tradizione ancestrale né il mondo rappresentato nelle opere narrative della maturità, se non si tiene conto della *humus* culturale in cui l'Autore affonda le radici.

Pertanto nell'opera verghiana indizi rivelatori della persistenza di un mondo primigenio sono ricorrenti e affiorano persino nelle *Storie del castello di Trezza* dove, con i noti moduli narratologici di ascendenza alessandrina e i temi riconducibili al *noir*, coesiste un mondo arcaico che si manifesta a donna Violante attraverso usanze e paesaggi isolani che lasciano presagire i *Malavoglia*. In effetti, il narratore, nello stesso periodo in cui componeva *Le Storie*, lavorava pure al bozzetto marinaresco *Padron 'Ntoni*:

Il mare era levigato e lucente; i pescatori sparsi per la riva, o aggruppati dinanzi agli usci delle loro casipole, chiacchieravano della pesca del tonno e della salatura delle acciughe; lontan lontano, perduto fra la bruna distesa, si udiva ad intervalli un canto monotono e orientale, le onde morivano come un sospiro ai piedi dell'alta muraglia, la spuma biancheggiava un istante, e l'acre odore marino saliva a buffi, come ad ondate anch'esso. La baronessa stette a contemplare sbadatamente tutto ciò, e sorprese sé stessa, sé posta così in alto nella camera dorata di quella dimora signorile, ad ascoltare con singolare interesse i discorsi di quella gente posta così in basso al piede delle sue torri. Poi guardò il vano nero di quei poveri usci, il fiammeggiare del focolare, il fumo che svolgevasi lento lento dal tetto; [...] guardò di nuovo la spiaggia, il mare, l'orizzonte segnato da una sfumatura di

luce, l'ombra degli scogli che andava e veniva coll'onda
[...] (IX, pp.113-114).

Dopo questa premessa, è più agevole cogliere nella novella *Fantasticheria*, racconto prologo di *Vita dei campi*, la componente memoriale intesa come superamento delle inquietudini dell'età coeva e recupero di un mondo ancestrale, mitico, omerico; anche se viene introdotto un narratore di esperienza e cultura differente da quella degli umili descritti. Nei *Malavoglia*, invece, non comparirà mai un riferimento a elementi culturali o a dati di esperienza estranei al mondo di Acì-Trezza:

Parmi che le irrequietudini del pensiero vagabondo s'addormenterebbero dolcemente nella pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione. Parmi che potrei vedervi passare, al gran trotto dei vostri cavalli, col tintinnio allegro dei loro finimenti e salutarvi tranquillamente.

Forse perché ho troppo cercato di scorgere entro al turbine che vi circonda e vi segue, mi è parso ora di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita, e ho cercato di decifrare il dramma modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei che conoscemmo insieme. Un dramma che qualche volta forse vi racconterò [...] (p. 136).

Probabilmente si potrebbe concordare con Sciascia quando scrive che questo racconto, apparso dapprima sul «Fanfulla della domenica» il 24 agosto 1879, va letto come «la più vera e profonda dichiarazione di poetica che Verga abbia mai fatto»²⁸

²⁸ LEONARDO SCIASCIA, *La chiave della memoria*, in «Sigma», 1977, f. 1-2,

e, nello stesso tempo, come il preludio tematico dei *Malavoglia* nell'*iter* dello scrittore che passa dalla nostalgia di un mondo aurorale all'esigenza «di decifrare il dramma modesto e ignoto» degli umili.

Considerando, ora, tutto il contesto diegetico si fa chiaro il disegno di Verga di cogliere, nell'interno di quell'ambiente «di poveri diavoli», insieme con l'«ideale dell'ostrica», «religione della famiglia», «sentimenti miti, semplici», anche il dramma eterno quanto l'uomo di chi «o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui».

Conclusa del tutto, con i romanzi fiorentini e milanesi, la ricerca dell'effimero e della mondanità, il narratore si apre, dunque, la strada per una meditazione profonda, oggettiva, sul destino dell'uomo. L'arte del Verga trova il suo centro nel doloroso pessimismo di un animo non religioso, ma aperto, fin dagli anni giovanili, a considerare il lato più umano e talvolta anche eroico dell'essere.

Un irrefrenabile spirito d'avventura, un vivo desiderio di conoscenza e di gloria, infatti, rappresentano la molla che spinge il diciannovenne protagonista dei *Carbonari* ad abbandonare, egoisticamente, la propria madre e a partecipare alla Campagna d'Italia per «combattere furiosamente», per farsi «un nome nobile e grande», per «conquistare un posto di comando» (p. 234).

Il titanismo romantico del giovane si spunta, tuttavia, nel confronto con la realtà deludente. L'episodio della fuga del disertore Corrado, scandito dalla nota antinomia Arcadia-Antiarcadia secondo l'acclarata tipologia romantica, si svolge così in

pp. 8-11.

due tempi: abbandonata un'impresa bellica per lui fallimentare e sfuggito ai suoi persecutori che lo inseguivano "sulla strada", intesa anche qui come luogo tipico legato al sistema della violenza e della morte, Corrado, seguendo il suo cammino, s'inoltra nella campagna. Giunge, infine, per un viottolo in un'amena località agreste dove riceve l'ospitalità di un giovane pastore, un personaggio arcaico che si colloca in un tempo astorico:

Il pastorello mi accolse con festa... Io lo seguii attraverso tutta la valletta; fra alcune rupi, che formavano uno sporto, si apriva una grotta molto capace e addobbata dei poveri arnesi del suo abitatore... Fui contento di quella scoperta, «Là dentro», mi disse il pastore, «vi è tutto; del pane, del latte, un buon letto e degli abiti, se volete cambiarli. Io non tornerò che al tramonto, quando è l'ora di ricondurre la mandria; fin'allora dunque fate come vi piace» [...] Io ero incantato di quella ruvida bonarietà, di quella ospitalità quasi tradizionale. Quel ricovero veniva a proposito, le mie forze non mi permettevano per allora di proseguire quella vita di fatiche e di pericoli (t. III, cap. XXXI, p. 252).

Proprio in questo distacco dalla realtà sociale e dal contesto storico coevo, Verga, già nei *Carbonari*, comincia a costruire il gran mito pessimistico dell'uomo che, nei *Malavoglia*, nel *Mastro*, in alcune *Novelle rusticane*, si porrà all'apice di una parabola ideativa e compositiva che prende l'avvio dalle opere giovanili. Al titanismo romantico del giovane Carbonaro subentrerà quello disperato di alcuni personaggi malavoglieschi, prefigurati nel racconto *Fantasticheria*, colti nella lotta immane dell'uomo per la sopravvivenza contro le forze della natura, animati da spirito d'iniziativa.

Si può intendere, dunque, di che senso si carichi il concetto di popolo, nel Verga, e si spiega anche perché egli scrive i *Malavoglia*, a Milano, attraverso un processo di “ricostruzione intellettuale”, di ripensamento a distanza, rivivendo, nella camera oscura della memoria, il mondo mitico e arcaico della sua gente²⁹. Ovvio l’uso di un linguaggio simbolico, già presente nei romanzi catanesi, mirato a rappresentare le cose come segno di altro e, quindi, nel ritorno alla cultura mediterranea scoperta fin dalla giovinezza, ai primitivi in quanto espressione appunto di un’altra civiltà. Se la montagna dei Carbonari, il castello di Squillace, la strada che porta a Catanzaro, si configurano come i luoghi utopici in cui operano gl’intellettuali impegnati nel primo Ottocento sui due fronti, politico e culturale, così anche padron ’Ntoni, Bastianazzo, lo stesso giovane ’Ntoni appaiono, per un altro verso, come l’incarnazione dello spirito d’iniziativa dell’uomo di remota ascendenza omerica. Perciò quando, nel programma delineato in *Fantasticheria*, il Verga si prefigura la storia dei futuri personaggi, «di quello che morì a Lissa, il più grande [...] che sembrava un David di rame, ritto colla sua fiocina in pugno, e illuminato bruscamente della fiamma dell’ellera» (p. 134) o l’altro che «si perdé in una fosca notte d’inverno, solo, fra i cavalloni scatenati, quando fra la barca e il lido, dove stavano ad aspettarlo i suoi, andando di qua e di là come pazzi, c’erano

²⁹ Cfr. la lettera, che il Verga invia a Luigi Capuana, da Catania, il 14 marzo '79: «... avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall’altro canto che io li consideri da una certa distanza... Non ti pare... che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?», in GIOVANNI VERGA, *Lettere*, Appendice a IDEM, *I grandi romanzi*, cit., p. 757.

sessanta miglia di tenebre e di tempesta» (*Ivi*) con l'immaginario ritorna, forse inconsapevolmente, ai modelli dell'epica classica, ai cantari, divulgati dai cantastorie siciliani, certo ascoltati nelle piazze della sua terra natale e riproposti nei *Malavoglia*:

In quel crocchio [...] c'erano due soldati di marina, col sacco in spalla e le teste fasciate, che tornavano in congedo [...] Raccontavano che si era combattuta una gran battaglia di mare, e si erano annegati dei bastimenti grandi come Aci Trezza, carichi zeppi di soldati; insomma un mondo di cose che parevano quelli che raccontavano la storia d'Orlando e dei paladini di Francia alla Marina di Catania, e la gente stava ad ascoltare colle orecchie tese, fitta come le mosche (cap. IX, p. 127).

Gli stessi personaggi, appena abbozzati in *Fantasticheria*, ritornano meglio definiti nei *Malavoglia* in quella tendenza a travalicare i limiti del certo in cerca dell'ignoto. È pure evidente la riattualizzazione del mito solare degli Argonauti e del sogno colombiano che, in un lungo sviluppo letterario, si è arricchito di nuovi motivi da cui si dirama la riflessione sullo spirito d'avventura dell'uomo e sulla sua inclinazione a sfidare le forze della natura.

È principalmente il personaggio di 'Ntoni, lo scapestrato nipote del vecchio Patriarca, a farci intendere che Verga con l'immaginario è tornato a Omero. Pertanto la cifra del giovane pescatore non si può restringere ai soli fatti contingenti, prefigurati nel caso di Turiddu in *Cavalleria rusticana*, o alla sola dialettica Arcaicità - Progresso, ma s'impone in quella sfida titanica dell'uomo contro i pericoli, già presente nei *Carbonari*, meglio definita in *Fantasticheria* e culminante, infine, nei *Malavoglia*. E non soltanto nel momento dell'esodo descritto in alcune pagi-

ne, che sono fra le più suggestive e struggenti della letteratura mondiale, ma anche nella lotta disperata di 'Ntoni, sia pure “da povero diavolo”, contro i marosi che, tuttavia, eguaglia quella dei mitici compagni di Ulisse costretti ad affrontare il mare sconvolto da Poseidone.

È chiara anche qui l'attualizzazione del mito con la metamorfosi degli eroi astorici in uomini in carne e ossa:

[...] quando il mare era cattivo, e voleva inghiottirsi in un boccone, loro, la *Provvidenza* e ogni cosa, quel ragazzo aveva il cuore più grande del mare.

Il sangue dei Malavoglia diceva il nonno; e bisognava vederlo alla manovra, coi capelli che gli fischiavano al vento, mentre la barca saltava sui marosi come un cefalo in amore (cap. X, p. 146).

E in un altro luogo del romanzo:

Si udiva il vento sibilare nella vela della *Provvidenza* e la fune che suonava come una corda di chitarra. All'improvviso il vento si mise a fischiare al pari della macchina della ferrovia, quando esce dal buco del monte, sopra Trezza, e arrivò un'ondata che non si era vista da dove fosse venuta, la quale fece scricchiolare la *Provvidenza* come un sacco di noci, e la buttò in aria [...] 'Ntoni, col coltello fra i denti, s'era abbrancato come un gatto all'antenna, e ritto sulla sponda per far contrappeso, si lasciò spenzolare sul mare che gli urlava sotto e se lo voleva mangiare (*Ivi*, p. 151).

Proprio questa lotta disperata e titanica di 'Ntoni contro le forze scatenate del mare richiama reminiscenze omeriche, pas-

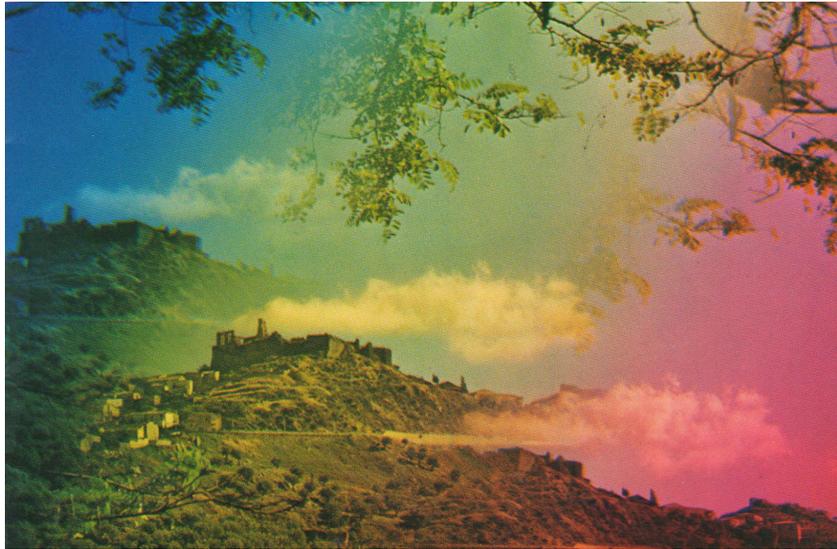
sate per il crogiolo della fantasia del Verga. Ma poi tutti sanno com'è andata la storia di 'Ntoni con il carcere, l'esodo, che ripropongono, sia pure in un'altra chiave e in un altro contesto, le vicende di Corrado il Carbonaro. Si definisce così l'ultima tappa della "Storia dei vinti" che ha l'archetipo nel romanzo giovanile. Ovviamente la *varietas* scritturale del primo Verga si arricchisce in seguito di tipologie narratologiche ascrivibili alla letteratura tardo-ottocentesca di stampo verista (oltre al comunque persistente codice di ascendenza classica).

Ritornando a considerare il processo letterario della "ripetizione", presente nell'intero arco della produzione narrativa dello scrittore catanese, si deduce, una volta di più, che l'incessante ripresa di un tema, di un personaggio, dell'idea fondamentale dà al fatto narrativo continuo un ritmo unitario. E che l'Autore reimmette, incessantemente, nei racconti e nei romanzi sia le proprie cognizioni, sia il proprio vissuto. Lo stesso ruolo viene sottoposto a regole di trasformazione e il protagonista assorbe personaggi differenti (emblematico il caso di Corrado il Carbonaro, romantico, soldato, disertore, eroe, galeotto, intellettuale), ma comunque incapaci, come avvenne del resto nella letteratura antica, di evoluzione interiore. E si ha pure la riprova che non esiste un prima e un poi nell'opera dello scrittore catanese³⁰, né quel diaframma che sarebbe rappresentato da *Nedda* o da *Jeli il pastore*, secondo un'opinione invalsa. Si conferma invece quella sperimentazione che si attua dalle opere giovanili del Verga fino ai romanzi della maturità, anche quelli inespressi.

Con il motivo di "ripetizione", presente fin dall'esordio, s'identifica, inoltre, quella che Hempel ha definito "rima gi-

³⁰ Cfr. l'articolo di PATRIZIA ZAMBON, *Non è Nedda la novella d'esordio di Giovanni Verga*, in «Lettere italiane», a, XLII, n. 4, ottobre-dicembre 1990, pp. 620-625.

gante” (*gigantischer Reim*) volendo indicare una ricorrenza di vasti temi, atmosfere o fatti che contribuiscono a chiudere in una struttura circolare la vita etica dei personaggi e che oggi, per il Verga, si può fare partire dai *Carbonari della montagna*. Dall’ampia monografia di Hempel si ricaverebbe, tuttavia, un ulteriore *input* e, considerando che lo studioso tedesco focalizza pure il rapporto di inter-testualità che s’instaura con altri narratori italiani e stranieri, si potrebbe ampliare l’indagine sul fenomeno della ripetizione nel Verga al fine di coglierne gli aspetti, finora inosservati o nascosti, anche nella prospettiva culturale europea del secondo Ottocento.



La città di Squillace con i ruderi del Castello.

La prosa di Ferdinando Martini

Il problema della lingua, che da circa sette secoli ha tenuto e tiene desta l'attenzione di innumerevoli nostri autori, rinnovando talora una tormentosa ricerca in uomini come l'Alfieri o il Manzoni, alla fine del secolo XIX si avvia verso una fase di maggiore concretezza e chiarificazione, quando si impongono la prosa classica e corposa del Carducci e la splendente verbosità di d'Annunzio. Ma, prima di pervenire ai due sommi su citati, è utile che lo studioso indugi a considerare l'opera di un autore che, pur non avendo dato un contributo di eccezione allo svolgimento del pensiero italiano, ha lasciato un'impronta notevole nella storia del linguaggio: l'opera di Ferdinando Martini, scrittore signorile e di buon gusto che si pose di fronte al problema dello stile con serietà e onestà al fine di chiarire e precisare ciò che rispondeva a un'esigenza in lui connaturata: l'intimo valore e soprattutto l'essenza della parola.

«L'amor della frase per la frase», egli scrive nella prefazione alle *Prose Moderne*, «da un difetto dello stile diventa un difetto dello spirito: gl'infingimenti dalla scrittura passano all'animo e la parola non empie vanamente la bocca senza che se ne guasti il cervello... Di quanti falsi giudizi, chi bene osservi, di quante idee bislacche, di quanti errori pericolosi il germe è spesso in

una frase sonora gradevolmente ripetuta senza meditazione!». Denunzia in tal modo il pericolo nascosto nel vaniloquio e in non pochi punti delle sue *Lettere*, fin dagli anni giovanili, non risparmia i frizzi arguti contro l'abuso di immagini e il bizantinismo, né si stanca di lodare la sincerità dell'espressione.

Per lui la parola è linfa creatrice di vita, frutto di meditazione, di studio che lo porta a concepire nobilmente e ad esprimersi con signorilità; lavoro non lieve né di poco conto in un periodo storico in cui l'accademismo lotta con l'amore del vero e la magniloquenza della prima metà del secolo ha riecheggianti e adoratori incorreggibili.

Merito non trascurabile del Martini è stato infatti quello di aver subito ripudiato le pedanterie trecentesche, il linguaggio d'accatto caro ai suoi insegnanti, e d'aver completamente rinnovato, fin dagli anni dell'adolescenza, il suo patrimonio linguistico, avvalendosi non soltanto dell'esempio dei migliori prosatori italiani del tempo, ma anche della lettura assidua di alcuni scrittori stranieri, che meglio rispondevano al suo gusto e alle sue esigenze d'arte. Superato l'orientamento del Manzoni col Martini si attua il linguaggio auspicato dal Foscolo, dal Tenca, dal Rosa e da altri autorevoli scrittori medio-ottocenteschi.

È dal Nencioni che il Martini apprende per la prima volta ad ammirare la lucentezza, la speditezza e la semplicità della prosa francese: ma l'ammirazione per gli autori d'oltralpe non lo distoglie dal seguire in definitiva un suo personale criterio. La sua dignità e scrupolosità lo fanno rifuggire dalla faciloneria e dal virtuosismo accademico, lo abitua all'autocontrollo, al senso della misura, al lavoro di lima. «Le facili contentature non sono fatte per me, ne diffido» scrive al Puccioni fin dal 1865 e nove anni dopo al De Amicis: «Non nego io che l'arte dello scrivere sia difficile ora più di prima, quando ne' periodi laudati dei de-

voti di San Bembo si faceva a meno di nascondere l'arte e l'artificio: e gli scrittori andavano avanti col gergo». Alla luce di tali riflessioni condanna la tanto lodata prosa del suo compaesano, dove trova che «i bei modi sono piuttosto accatastati e stipati, che collocati industriosamente» ed esortando al *limae labor et mora*, afferma che «i capolavori di tutte quante le letterature hanno questi contrassegni: semplicità di mezzi e ricchezza di effetti».

Ammira quindi la prosa di uno scrittore come il Gautier e apprezza la lotta ingaggiata da questi perché «l'arte e la letteratura uscissero dal vago, dal convenzionale, dal falso», mentre, a proposito delle esagerazioni victorughiane, puntualizza asserendo che «in nome dell'arte che oggi si riconduce alla verità senza cui non è per l'arte grandezza, bisogna combattere la vacuità pomposa, il barocchismo pretenzioso, combattere il falso, il convenzionale, l'indeterminato, lo strano anche quando si trovano in un libro di Victor Hugo».

Per sottrarsi a quei difetti il Martini, che dalla natura privilegiata e dal paese natò aveva avuto il dono della parola eletta, fu un infaticabile divoratore di libri dai quali apprendeva con raro senso d'equilibrio e con sicuro gusto l'insegnamento migliore; e a coloro che deploravano in Italia la mancanza di ottimi romanzi perché mancavano la lingua e la società osservava:

La lingua c'è; basta sapersene servire; ed è, checché se ne dica, una delle lingue più ricche, più duttili, più varie. Sicuro; non la si impara stando al caffè o passeggiando su' marciapiedi, quand'anche sieno i marciapiedi di Via Calzaioli o di Via Tornabuoni; bisogna studiare, paragonare, sceverare; e logorarsi gli occhi e curvarsi la schiena sulle pagine dei vecchi scrittori e sulle colonne del vocabolario.

Se noi consideriamo l'abito mentale del Martini, alla fine non possiamo prescindere dalla sua toscanità in quanto tradizione, storia del costume, psicologia (egli stesso soleva vantarsi di essere etrusco); ma la sua lingua è volutamente italiana; oserei aggiungere che è tuttora campione esemplare di prosa italiana. Non modi di dire ricercati o che non siano comunemente intesi; non preziosità dialettali come nel Giusti, non riboboli, non forme plebee, come qualche volta in Papini. In alcune prose del Carducci abbondano (basti pensare alle *Divagazioni Heiniane* e ad alcuni scritti polemici) parole e locuzioni, efficacissime, comuni in Toscana, ma poco comuni nel resto d'Italia; nel Martini ciò non si nota in alcun caso. Del resto le sue predilezioni bisogna cercarle più altrove che in Toscana. Se la Toscana ha dato il Galilei, il Giusti, il Capponi, a lui quale in un senso, quale in un altro, affini, nelle altre regioni d'Italia e oltr'Alpe, specialmente in Francia, egli trova esempi di prosa rispondenti alle esigenze del suo gusto nel Castiglione, nel Bartoli, nel Goldoni, nel Manzoni – al quale invidia la virtù di aver saputo dar vita, con gli stessi mezzi espressivi, a don Abbondio, all'Innominato, a Geltrude – nel Voltaire, nel Gautier, nel Musset, nel Merimée, nel France. Perciò non deve meravigliare se la prosa del Martini limpida, armoniosa, personale è stata valutata, appunto perché priva di artifici e di qualità contrastanti, con quasi costante uniformità di giudizi.

Il Carducci, ad esempio, la definì «netta e signorilmente disinvolta»; il Croce, premesso che «pochi, come lui, amando lo stile piano, aborriscono insieme le grette fiorentinerie e quello stomachevole fanatismo dei non toscani, che, nel secolo passato, prese il nome di manzonismo» scrive che «lo stile del Martini è affatto d'accordo con la sua disposizione pacata, ma disinvolta e arguta, di uomo di buon senso». Sono notevoli la sapiente

dosatura delle parole nella frase, delle frasi nel periodo, l'accorgimento di attenuare i forti contrasti; però, se appena si solleva il tenue velo dal quale le asperità sono adombrate, l'umanità dell'autore, che esalta, commuove, balza inaspettatamente alla nostra attenzione, parla al cuore. Se raramente, nella prosa martiniana, ci troviamo di fronte a pagine forti, sconvolgenti come per esempio la descrizione del campo della fame nel volume sull'*Africa Italiana*, non sono, d'altra parte, infrequenti quelle dove, in un gradevole quadro panoramico d'impressioni, si trova la nota che dilata il piccolo dramma d'una creatura nel vasto dramma di una umanità dibattentesi fra le morse del destino. Ed ecco un esempio:

Era una napoletana: l'avevano condotta a Parigi a sette anni perché mostrasse al pubblico le scimmie addomesticate, aveva finito ella stessa col farsi addomesticare... E quella sera, estenuata dalla miseria, dalla fatica, dalla fame, mostrando il corpo ridotto allo stremo nell'età appunto in cui avrebbe dovuto illuminarsi nelle iridi della gioventù, lanciò un'imprecazione terribile contro chi l'aveva tolta alla quiete delle sue colline, alla sua vita di montanara, così ricca di pace, così povera di desideri...

Sembrerebbe, a prima vista, di trovarsi di fronte al sentimentalismo umanitario del De Amicis, ma se si esamina il valore di ciascuna parola, ci si accorge di trovarsi di fronte a un verismo che ricorda il Verga. La prosa che, a prima vista, potrebbe giustificare un altro giudizio dato dal Carducci in un momento di scoramento più che di malumore quando, riferendosi agli scritti del Martini, ai tempi del *Fanfulla della Domenica*, parlò «di prosa inamidata e di bel diletterismo accademico» provocando vivo risentimento nel Martini stesso: ci si accorge poi che è clas-

sica, perché, se è vero che trae il suo pregio più appariscente dalla industriosa collocazione delle parole, è vero altresì che le cose, attraverso il vaglio di uno spirito innamorato del bello e sempre vigile per non cadere nel falso, nell'indeterminato, nel decadente, si trasfigurano pur rimanendo integra e precisa la loro realtà. Ivi il sentimento della natura diventa sentimento lirico della vita, l'anima dello scrittore e le cose si manifestano contemporaneamente in concordanza perfetta, come in qualche altro esempio:

Fra i vigneti in germoglio la contadina affida a ritmiche assonanze gli affetti del proprio cuore e vola per le valli, fresco di candor primitivo e come impregnato di profumo agreste, il rispetto: nelle solitudini austere della Sila o dell'Alpe il mandriano inganna gli ozi, lavorando col coltello un ramo di faggio, e n'esce il bastone su cui il povero artefice ha col povero strumento intagliato fregi immaginosi, raffigurato talora la pia o eroica leggenda che udi narrare da' vecchi fra' tepori del focolare...

La prosa del Martini è in molti casi addolcita o ravvivata, o iridata dagli aneddoti e dalle battute umoristiche: simili ad aromi che quasi sempre s'incorporano nella zona sostanziale dell'argomento.

«L'umorismo gli serviva a volte per dimostrare, più spesso per concludere», osserva giustamente il Pancrazi, «le facezie, le battute, gli aneddoti erano i contorni dove egli riduceva, faccia a faccia, i suoi contraddittori».

L'umorismo martiniano si serve dei mezzi più semplici per ottenere i risultati voluti e si compiace di colpire le cime più alte come di sfiorare le creature più umili, ma raramente vi si può rintracciare il tono leggermente beffardo, mai la puntura

velenosa. Il Martini è maestro, più o meno bene imitato da molti della sua generazione e della successiva, nello scoprire una stortura mentale, o uno stato d'animo anormale, o una presuntuosa sicumera, frutto d'ignoranza o di vanità, in un'inezia, in un solecismo, in una parola impropria, in una frase che rivela improvvisa le qualità negative d'una persona.

Talvolta, a prima lettura – com'è stato rilevato da altri – si ha l'impressione che alcune prose martiniane siano di poco rilievo, e cioè che il chiaroscuro sia talmente curato da far scomparire i contrasti di luci e di ombre. Ma ad una seconda lettura ci si accorge che quella prosa rivive profondamente umana, più che per la industriosa collocazione delle parole, per la punteggiatura che nel Martini, ha – direi – una particolare eloquenza, specialmente per il frequente uso – che sembra talvolta abuso – dei due punti, che non solo dà scioltezza e significato particolare, a volte nuovo, e una certa indipendenza alla frase, ma rivela che le pause tra una frase e l'altra presuppongono una ricchezza d'interiorità operante, un travaglio meditativo, se non creativo, che ha percorso le più note arditezze della prosa contemporanea: dall'Ojetti, al Papini, al Cecchi.

In definitiva, la prosa del Martini, come si è già detto, è classica, ma è anche moderna, è il prodotto di uno spirito colto ed equilibrato, anche se non è sempre impeccabile, perfetta. Vi è qualche neo appena avvertibile, come l'abuso dell'aggettivazione dei nomi astratti, qualche asperità rarissima che poteva essere evitata, e che potrebbe essere al più il pretesto d'inguaribili pedanti. Martini, com'è noto, non ha dato veri e propri capolavori, e appunto per questo, se i suoi critici sono per lo più concordi nel lodare la sua prosa e nell'individuare i pregi, sono discordi nella valutazione dei suoi libri. V'è chi dà il primato alla *Firenze Granducale*, chi preferisce *Nell'Africa Italiana*, e chi predilige i

ritratti di *Simpatie* in particolar modo il *Giusti studente* e *Carlo Goldoni* – e ancora chi, come il Franci, dà la sua preferenza a *Di palo in frasca* per la ricchezza e varietà degli argomenti, per la vivacità dell'espressione; ma non si può tralasciare di considerare le *Lettere*, dove l'umanità dell'autore si riversa piena, sincera; dove trapelano le passioni contenute e disciplinate dal buon senso, dove non si avverte il lavoro della lima e l'uomo s'inquadra nel suo tempo con le proprie idee, con le simpatie e le antipatie, domate e dominate dal sentimento della giustizia, sì che ci par di ritrovarci di fronte ad autori del Quattro e del Cinquecento – si ripensi a un Alberti o a un Castiglione – con in più la nuova drammatica esperienza della vita di chi, come il Martini, aveva vissuto la giovinezza nel periodo più fervido del nostro Risorgimento e la maturità in quegli anni ricchi di fermenti e di contrasti che seguono l'unificazione d'Italia.

II PARTE

Sigismondo Castromediano

La città di Lecce, nel secondo conflitto mondiale, uscì indenne da ogni genere di violenza. Fu come un'isola privilegiata dove continuarono a fiorire quelle attività artistiche e culturali che le avevano meritato, a buon diritto, l'appellativo di "Firenze delle Puglie". Dove ora sono alloggiate le cosiddette "Officine Cantelmo" lavorava Antonio D'Andrea, un prestigioso artista del ferro battuto, la cui fama ben presto si propagò fino in America. E ancora pittori e scultori (Vincenzo Ciardo, i fratelli Della Notte, Michele Palumbo, Geremia Re, Lino Suppressa e il toscano Guido Gremigni) per citare solo qualche nome, s'impegnavano con successo in una quotidiana ricerca. Operando su un altro versante il principe Sebastiano Apostolico aveva realizzato un villaggio rurale fornito delle comodità essenziali per vivere civilmente e destinato ai contadini del luogo, altrimenti dispersi per la campagna.

Nei palazzi nobiliari, situati nel centro storico della città, si promuovevano iniziative artistiche o culturali, quasi sempre ad alto livello.

Personalmente, facevo parte di un gruppo di letterati che si riunivano a Cavallino, nel castello dei duchi Castromediano. Ci riceveva donna Maria, una signora bionda e gentile che, talvolta,

eseguiva al pianoforte musiche di Liszt o di Chopin. La conversazione, varia e vivace, di frequente verteva sulla vicenda di Sigismondo Castromediano, duca di Morciano e marchese di Cavallino, mitico eroe del Risorgimento nel Mezzogiorno d'Italia. Perché egli pagò duramente la sua partecipazione ai moti rivoluzionari che, nel '48, dalla Lombardia e dal Veneto, si erano estesi fino al profondo Sud, al Salento, alla Calabria, alla Sicilia. Ma, come è ben noto, con il '48 quelle prime iniziative risorgimentali furono sopraffatte dalla repressione che coinvolse anche Sigismondo, fortemente compromesso. Rifiutata, infatti, ogni richiesta di perdono, fu condannato, inizialmente, alla pena capitale, poi commutata nel carcere duro. Procida, Montefusco, Montesarchio furono le tappe del suo doloroso calvario che durò fino al gennaio del '59 quando, per novantuno politici (ma tredici erano già deceduti) la pena del carcere fu commutata in quella dell'esilio perpetuo con partenza fra tre giorni alla volta di New York. Ovviamente, i condannati avrebbero voluto almeno salutare parenti e amici, ma invano. Deposte casacche e catene, furono costretti a partire senza poter incontrare neppure i familiari.

Le vicissitudini di quel viaggio verso la libertà sono narrate da Sigismondo nelle sue *Memorie*. Si apprende così che al lido di Pozzuoli attendevano tre vapori: "lo Stromboli", "il Fieramosca" e il "Messaggero". I nostri patrioti, imbarcati sullo "Stromboli" passano a raccogliere altri politici da Nisida, Procida e Santo Stefano, dove si uniscono anche Silvio Spaventa e Luigi Settembrini.

Sigismondo rievoca le emozioni e le vicissitudini che, inaspettatamente, non hanno come ultima destinazione la lontana America bensì, dopo una serie di soste, i paesi liberali d'Irlanda e d'Inghilterra, dove i nostri esuli vengono accolti con grande

entusiasmo: «Solleciti a render loro omaggio sono uomini di Stato, della Camera dei Lords e dei Comuni, della Corte, e ancora scienziati, poeti, scrittori di romanzi e direttori di giornali, dame di Corte della Regina e di alto grado, chiare e repute nelle Lettere».

Ma i liberali italiani non possono soffermarsi, tornano in Italia e sono a Torino nell'aprile del '59, quando non è lontana la proclamazione del Regno d'Italia, e infatti votano per la caduta dei Borbone e per l'annessione delle province meridionali al Piemonte.

Nel '60 Castromediano è eletto deputato per il Collegio di Campi Salentina ma, trascorsi i cinque anni, non è rieletto, perché si deve far largo a gente nuova. In realtà, grazie alla sapida prosa di quell'arguto scrittore toscano quale fu Ferdinando Martini, si sa che, nel parlamento postunitario, prevalsero l'ignoranza e l'arrivismo di carriera. Non c'era posto, dunque, per il nostro Duca. Il quale, in una relazione, compilata allo scadere della sua carica di consigliere e deputato, rivela notevole equilibrio, chiarezza, probità. In questo scritto, come nel proclama agli elettori di Campi Salentina del 1865, si dichiara conservatore, ma non per questo antiprogredista. E precisa: «... quando si dice che si vuol conservare il già fatto non è che si rinuncia al da fare». Costituitosi il Regno d'Italia egli fu, con gli ideatori delle grandi imprese, col Cavour e col Crispi, come fu con gli accorti amministratori dell'erario, coi prudenti economisti.

Queste notizie si ricavano dalle *Memorie* di Sigismondo pubblicate postume mentre la sua vita privata rimase a lungo avvolta nel mistero, anche se non mancò qualche tentativo di squarciare il velo che presumibilmente ne celava la vita sentimentale. Fra gli altri, Francesco Gabrieli, insigne arabista salentino, tentò invano di portare a buon fine la sua ricerca.

Maggiore fortuna, invece, ha avuto il senatore Giuseppe Giacobazzo (scomparso recentemente) il quale, sulla base di nuovi documenti, ha potuto ripercorrere, in quel suo bel libro intitolato *Adele*, l'infelice storia sentimentale del Duca e della sfortunata fanciulla torinese. Ma il senatore ha messo in luce anche altri aspetti molto interessanti e utili per fare comprendere meglio la personalità di questo Patriota che onora il Salento anche per la sua concezione moderna della cultura a vantaggio della Società.

Escluso, come è noto, dall'attività parlamentare, Sigismondo si dedicò ai suoi studi preferiti e alle sue ricerche. A lui si deve la scoperta di quella civiltà messapica che, nel Salento, precedette la neogreca e quindi quella romana. Ma un altro notevole impegno del Duca studioso si scopre, oltre che nella stesura delle *Memorie*, anche nella fondazione del Museo che da lui prende il nome. Ecco che cosa confida, in una sua lettera, alla non più giovane Adele:

S'avvicina Natale [...] sarò per recarmi a Lecce, a collocare il museo nelle nuove sale assegnategli, e figuratevi la fatica, gli impegni e i pensieri [...] e pure prendo l'impresa volentieri perché quel Museo è tutta opera mia, è venuto fuori dalla mia volontà, dalla mia assistenza, dai miei travagli [...].

E in un'altra lettera, anche questa non datata, il Duca confessa che le sue energie sono assorbite dalla sua «bella Biblioteca, degna di qualunque centro più grande, alla quale donai per ora più di 400 opere diverse». E

dal Museo da me creato, frequentissimamente visitato da italiani e stranieri: vengono attratti dalle specialità d'essere un museo che raccoglie solo le antichità proprie

Sigismondo Castromediano

di queste provincie e non d'altro luogo, e con una biblioteca di soli scrittori salentini. Tutto ciò feci con disinteresse, e senza compenso alcuno, ma solo per amor di patria.

E ancora nella lettera del 18 febbraio '72 aveva scritto:

La mia figura non è più quella di una volta, mi sento accasciato ed infermo, conto che non siano molti gli anni che mi restano. Mi resta solo una cosa, il desiderio di far del bene ai miei concittadini, ed ora mi son dato tutto a migliorare l'istruzione di questa Provincia, la quale spende molto per l'istruzione, oltre 200 mila lire, ma finora spende male. Mi occupo a migliorare i suoi istituti e le sue scuole. Già il nostro convitto liceale comincia a prendere nome di primo in Italia [...]. Preparo una biblioteca provinciale, che con la mia insistenza raccoglie già 20 mila volumi e colla mia assistenza si prepara un locale nuovo, che rassomiglia alla Riccardiana di Firenze, il mio Museo, dico mio perché è mia creazione intera, prende proporzioni ogni dì, le quali meravigliano chi lo visita...

Sigismondo Castromediano riposa nella sua Caballino, presso la Madonna del Monte, nel sepolcro marmoreo ornato da una rosa rampicante, ch'estende i suoi rami, sin quasi a nascondere l'epigrafe composta dal Duca stesso: «Ciò ch'è terra rendo alla terra – lo spirito a Dio. 20 gennaio 1811 – 25 agosto 1895».



Casacca, giubbotto e pantaloni di lana rustica il corredo di ogni ergastolano. Insieme alle catene, il Duca riuscì a trafugare gli abiti da galeotto, dopo aver "corrotto" i carcerieri al momento della liberazione.



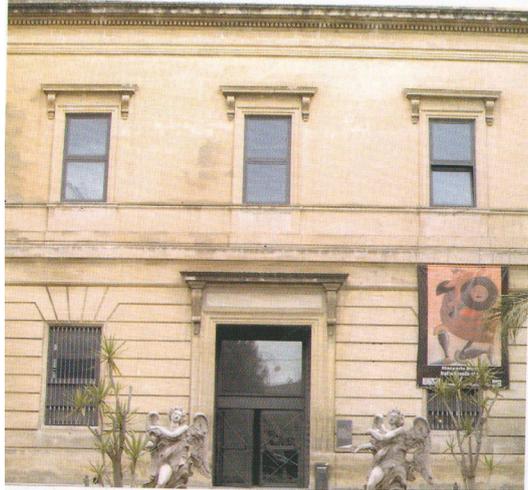
La cappella al primo piano del Castello, dove furono custoditi per anni i cimeli del carcere, che il Duca conservò religiosamente fino alla morte.



Busto in marmo del Duca Castromediano, realizzato dallo scultore salentino Giuseppe Bortone.



Il Duca Sigismondo Castromediano settantenne in un ritratto di Gabriele Lenti, di proprietà dell'erede Gaetano Gorgoni, che lo custodisce nell'ala del Castello da lui abitata.



L'attuale sede del Museo Castromediano a Lecce, già storica sede del Collegio Argento dei Padri Gesuiti.



All'ingresso del vecchio cimitero di Cavallino il sepolcro del Duca con l'epigrafe da lui dettata.

Fabrizio Colamussi: il teatro

Fabrizio Colamussi, questo Autore apulo-siculo, nato fortuitamente a Piazza Armerina nel 1889, esordisce con il poemetto drammatico: *Lo spirito della pietà*, apparso nel 1915. E si colloca all'incirca sulla linea dannunziana con la fusione del dramma, la lirica e la musica.

Nello *Spirito della Pietà* Colamussi trae spunto da un episodio avvenuto, nell'isola bretona di Belle Ile en Mer, nel mese di aprile del 1911. Ma la cronaca viene subito trascesa nella vicenda che si sviluppa e scioglie in rapide sequenze, muovendo dall'umano anelito all'illusione, nell'acerbità della fanciullezza, fino al tema della libertà di ascendenza shelliana. Suggestivi e prestiti dal romanticismo inglese, definito etico, ricorrono nel fascinoso monologo del misterioso Vecchio, simbolo della poesia del Faro che è, a un tempo, la poesia della Luce e della Libertà attraverso l'originale danza dei Gabbiani. E si carica di un ulteriore messaggio in virtù della funzione ambivalente del Faro: centro di attrattiva ma anche di morte. Così la concezione shelliana è intesa sia come *thrilling* che suscita emozione e terrore, sia come anelito alla luce e alla libertà. In tutti i drammi colamussiani si ripropone il connubio di dolore e di piacere, temperato da un istintivo altalenare e fondere la fantastica atmosfera nordica e una sognante realtà mediterranea.

Grazie a questo dramma, la cui simbologia è riconoscibile nel doppio binomio (Vita-Morte e Libertà-Poesia convergenti nel principio d'Amore) la fama del poeta esordiente travalicò i confini della provincia. Sicché con i suoi primi estimatori (Enrico Cardile, R. de Rensis, Hrand Nazariantz, Camille Poupeye, André Devaux, G. Cartella Gelardi, Theo Varlet) Fabrizio Colamussi formò un sodalizio. Sul filo della corrispondenza epistolare, avvivata da qualche incontro, si stabilì un ponte ideale fra quei letterati, prevalentemente oltremontani, e il poeta di provincia. Il quale, fornito di un esiguo patrimonio, dovè contentarsi di vivere «sottilmente», per usare un'espressione di Francesco De Sanctis, alternando la propria residenza fra Lecce, città dalla scenografia barocca che ne accentua la dimensione teatrale, e Rutigliano, la bianca cittadina ai margini della Murgia, nella casa paterna.

I percorsi letterari del poeta salentino si possono seguire attraverso il suo carteggio¹ con quei sodali d'oltralpe e i testi conservati nella sua biblioteca. Lettore di autori antichi e moderni, Colamussi si rifà alle tradizioni letterarie a partire dagli emblemi della tragedia eschilea a quella shakespeariana, dal romanticismo inglese del periodo etico alle coeve tendenze estetizzanti e probanti la sua adesione alla cultura europea². E si coglie pure il fondamento del rapporto fra l'opera di poesia e altre attività

¹ Detto carteggio era in parte conservato nell'Archivio privato della prof. Maddalena Carlino, nipote del poeta.

² In una lettera, inviata da Perugia il 25 aprile 1990 ai familiari di Colamussi, Gianluca Frisullo scriveva: «[...] potevo avere allora sedici anni, Fabrizio circa cinquanta (si era intorno al '39) [...] Era un profondo conoscitore della poesia dell'epoca vittoriana [...] ma ricordo anche le comuni letture dell'*Adonais*, della *Maga d'Atlante* del *Promethaeus* [...] e ancora di Byron, di Keats [...] e della poesia spagnola (F. de Silva) e francese (Valéry, Mallarmé)».

culturali contigue quali le scienze, l'archeologia, l'astronomia, la filosofia, le arti figurative. Ce ne fan fede i ritagli di articoli, conservati nell'archivio dell'Autore e attestanti, ancora oggi, sia le fonti e i referenti della sua opera letteraria, sia una serie di titoli di drammi ideati e, ad eccezione di *Elisabetta d'Austria*, non realizzati: *Pia dei Tolomei*, *Suor Beatrice* (la figlia di Dante), *Federico II di Svevia*³. Forse l'isolamento in provincia stroncò un programma di largo respiro che avrebbe dovuto trarre origine e motivazione da quelle tradizioni letterarie, a cui si è accennato, senza escludere il confronto con i contemporanei.

L'approccio alla poesia "europea" del primo Novecento avvenne, indirettamente, per tramite degli amici oltremontani. Proprio l'esule armeno H. Nazariantz, compiuti gli studi a Londra e a Parigi, tra i primi, diffuse in Italia le sperimentazioni europee. Secondo Enrico Cardile⁴, nelle riviste messinesi («Le Parvenze» del 1900 e «Ars Nova» del 1903) viene lanciato il manifesto del simbolismo, anteriore agli interventi che appariranno sul «Leonardo» e su «La Voce».

La concezione di un'arte elitaria ed estetizzante si rinsaldò con la lezione di Theo Varlet. Il quale, sulle orme di Jules Laforgue, contribuì a liberare nella poesia il sentimento cosmico e, riproponendo l'annoso rapporto arte-scienza, auspicò la poesia della scienza considerando

toute l'aventure spirituelle qu'elle nous livre – e inoltre prefiggendosi – d'en exploiter les thèmes encore vierges, en remplacement des antiques rengaines chères

³ Si riproduce in appendice una lettera inedita di Monsignor Alboreda a Fabrizio Colamussi.

⁴ ENRICO CARDILE, Premessa a HRAND NAZARIANTZ, *I sogni Crocefissi*, Humanitas, Bari 1916, p. 11 e nota 3 a p. 28.

aux fabricateurs de vers enfoncés dans le trop humain [...] Ma double culture – concluse Theo Varlet – à la fois scientifique et littéraire, procédant de goûts anormalmente complexes, m'avait seule permis d'anticiper d'un quart de siècle sur l'évolution du monde matériel et spirituel⁵.

Nella formula arte-scienza si rinviene un legame con la filosofia positiva coeva, ma anche con altre proposte culturali già avanzate in un *milieu* ottocentesco e, ancora con taluni precorrimenti del futurismo rifiutati, tuttavia, da Colamussi. Eppure Marinetti aveva inviato al drammaturgo salentino i propri scritti anche in duplice copia.

Fabrizio Colamussi, pur attento alle innovazioni oltremontane e d'oltre Oceano (sarà, per esempio, in corrispondenza epistolare con lo scrittore americano A. Milton Huntington) non rinnegò le sue scelte iniziali. E, nel primo dramma, *Elisabetta d'Austria*, fonde tradizione classica e fermenti moderni, massicci strati ottocenteschi e non superficiali venature decadenti. Stimolo immediato del dramma storico-lirico, in quattro atti (1929), già pensato a vent'anni⁶, fu l'eco ancora forte del regicidio per mano di Luigi Lucheni nel 1898.

Se il nucleo del dramma risalirebbe al 1917, il disegno gene-

⁵ THÉO VARLET, *Florilège de poésie cosmique*, Mercure Universel, Lille 1933, pp. 37-39.

⁶ «A quando il tuo Achilleion sarà completo?» [...] «D'Elisabetta molto mi dici, ma nulla hai scritto». Così leggiamo in due lettere dei familiari di Fabrizio rispettivamente del 28 agosto 1909 e del 29 settembre dello stesso anno, conservate nell'archivio di Maddalena Carlino a Lecce. Un fogliolino, infine, scritto di mano del poeta e con un rinvio al «Corriere della Sera» del 9 novembre 1915 riprova la lentissima elaborazione del dramma, che si enuclea da una primigenia immagine pan-psichica suggerita da un dato esterno.

rale dell'opera evolve lentamente con il supporto di un rigoroso apparato bibliografico. Ritagli di giornali (anche questi conservati nell'archivio privato dello scrittore) biografie dell'Imperatrice d'Austria e dei suoi congiunti, opere storiche, filosofiche (soprattutto di Platone, Schopenhauer, Maeterlinck) e politiche attestano l'iniziale aggancio di Fabrizio Colamussi al mondo dell'erudizione. La sollecitazione emotiva si avverte invece nella volontà dell'Autore di evitare la realtà della storia e di costruire un dramma romantico-estetizzante che evapora in un mondo misterioso e umbratile. Componente fondamentale rimane quella del preromanticismo shakespeariano con le visioni, le ombre, le allucinazioni che formano la struttura di quel teatro e del romanticismo ottocentesco. Colamussi ne accoglie l'ansia di libertà, la mitica rappresentazione delle forze della natura e del mare, centro e sorgente di vita, il gusto dell'orrido, del frenetico ed escatologico galoppare di Elisabetta, dove si armonizzano il simbolismo di Shelley e quello più recente di Swinburne. Ma si pensi pure all'influsso di Lamartine⁷ per quel giuoco dialettico, nel cogliere l'esistenza, sia nell'infinitamente piccolo (le gocce, l'atomo), sia nell'universo tutto. L'intenzione di recuperare il passato diviene proiezione nell'uso di diversi registri linguistici per differenziare livelli sociali, del *play within the play*, ossia del teatro nel teatro, e ancora nella coesistenza di comico e tragico

⁷ ALPHONSE DE LAMARTINE, *Méditations poétiques*, Hachette, Paris 1833. Riportiamo alcuni versi che sono sottolineati nel testo che appartiene a Fabrizio Colamussi: «Toujours repasser par une même route,/ Voir ses jours épuisés s'écouler goutte à goutte» (p. 146), «Hât pour moi, Seigneur, ce moment que j'implore/ [...] Entends du haut du ciel le cri de mes besoins;/ L'atome et l'univers sont robjet de tes soins [...] Comme une goutte d'eau dans l'Océan versée,/ L'infini dans son sein absorbe ma pensée» (pp. 146-147).

e nella funzione della musica negli intermezzi tra i vari episodi, ora per commentare, ora per anticipare l'azione.

La funzione della musica, desunta prevalentemente da Shakespeare e dai drammaturghi elisabettiani, non esclude il confronto con la realtà del primo Novecento o di poco precedente. Anche la musica, come le altre arti, seguiva i turbamenti, propri di quel tempo, fino a esserne sconvolta e ad averne ribaltate le basi fondamentali e caratterizzanti per secoli (perdita della tonalità, del metro tradizionale ecc.). In Fabrizio Colamussi, con la tendenza per la cultura classica, comprensiva anche della musica, coesiste un interesse equilibrato e selettivo per le avanguardie del Novecento. Emblematica è la citarodia del duca Massimo di Baviera (atto I, scena II, quadro V) per il contrasto fra la musica cerimoniale, sullo sfondo artificioso del paesaggio selvatico, nella Reggia, e una musica lieve, eterea, quasi rinascimentale, che diviene protagonista della situazione aulica, sospesa in quell'atmosfera atemporale in cui si colloca la figura carismatica del Duca. Ma se l'uso della cetra, lo stacco musicale e l'improvvisazione, che interrompono la vicenda narrativa, ricondurrebbero a un *mask* shakespeariano o a un interludio secentesco italiano, la trama del canto e gli elementi letterari e filosofici, di cui è intessuta la citarodia, sono propri del Novecento. Colamussi del Futurismo rifiutò la rottura con la tradizione, ne accolse invece le sfumature cromatiche. Nella citarodia, infatti, le citazioni coloristiche si affiancano a una elencazione di forme marine, paragonabile a uno studio della flora e della fauna subacquea⁸: «L'acqua d'un

⁸ Fra i libri di Fabrizio Colamussi figura anche una *Guida per l'acquario della stazione zoologica di Napoli*, Riccardo Ricciardi, Napoli 1922, con alcune note che trascriviamo in parentesi e che sono state riportate nella *Ballata del Duca di Baviera*; p. 5, vasca n. 1 *Echinaster* (cenere rosa pallido); *Sphaerichinus* (violetto scuro, violetto rosaceo, cenere pallido, molti sono pallidi); p.

bell'azzurro/ tutto di verde in fondo»; «Medusette leggere/ orlate di violetto [...]»; «Meduse di ogni tinta/ meduse d'ogni forma [...]»; «... e strane forme d'esseri/ dai più strani colori, [...]»; «...in fondo ai boschi d'alghe,/ fra posidonie verdi/ anemoni scarlatti/ anemoni dorati/ piumati anemoni [...]»; «... fontanelle di luce/ miracolosa ardente tra verde e verde chiaro più bella della luce che circola nel mare [...]»; «... tutta una fioritura [...] d'indefinibili tinte,/ d'iridescenti anellidi [...], d'esseri trasparenti/ diffusi per la fluida/ verde profondità [...]»: «[...] via filavano gli sgombri [...]; ricamavano a gara/ con pesciolini azzurri [...]»; «... guizzavan come fiamme/ i ciprini dorati [...] Ed una sinfonia,/ una nuova stranissima/ possente sinfonia/ cantata dai colori, [...]»; «Un giardino di fiori,/ un canto di colore/ e sopra tutto, Amore,/ Amore e Libertà».

Suggella la citarodia il tema romanticamente shelliano della sublimazione dell'Amore e della Libertà. Il canto, tuttavia, pur intriso da un lato di elementi tradizionali e dall'altro futuristi, farebbe prevedere un accompagnamento musicale da inquadrarsi piuttosto in un'atmosfera quasi debussiana, fondata sul senso di sospensione spaziale e temporale e di tale grazia e delicatezza che esclude sia il rumorismo marinettiano sia il vaporoso sentimentalismo del primo Novecento.

19, vasca n. 8, *Anemoni di mare* o *Attinie* (bianche, bianche con punte violacee, gialletto pallido, violaceo, tinte indefinibili); p. 32, vasca n. 20, *Cotyraiza* (colore fumoso, orlo violaceo), *Ctenofori* (hanno ciascuno otto serie di lamelle vibratili, che producono onde luminose, spesso iridescenti, che passano continuamente lungo tutto il corpo); p. 38, vasca n. 21, *Gorgonia* (di colore giallo aranciato); pag. 47, vasca n. 22, *Attinie*, *Ceranthus* (le più belle verde chiaro, violaceo sfumato). Segnato a parte: *Astrophyton arborescens* (crema tutto lavorato come un ricamo). C'è anche un ritaglio della «Domenica del Corriere» del 14 agosto 1927 con un articolo dal titolo: *Il cinema negli abissi del mare - Le meraviglie della scienza e della natura*.

In definitiva il superamento di certe tendenze coeve raggiunge l'acme nella scena I del II atto dove «Una sottile musica sottolinea il passaggio della figura bellissima»:

L'amore vola vola al tuo incontro
l'amore gioca e danza sui tuoi fianchi
l'amore su s'inerpica per essi
l'amore attinge il fiore del tuo viso
ma poi vuol riposare sul tuo cuore
riposare sul cuore e poi morire.

A questa prima misteriosa atmosfera, in cui si colloca Elisabetta, giovane sposa, si contrappone la scena della Tempesta a bordo dello yacht "Miramar" ove la protagonista, sola e triste, sul ponte di comando, dialoga con il vento, le onde sorelle e i gabbiani, simbolo di felicità ricorrente in contesti ricchi di motivi connessi con l'acqua nell'evidente calco letterario su *L'Allodola*⁹ di Shelley:

Lo strido è rauco, ma la gioia è pura.
A noi la vita è men che a te oscura.
Confonditi con noi, vien tra le spume.
La vita è un sogno in mezzo a questo lume (atto II, sc. III).

Se le coppie oppositive luce-ombra, realtà-sogno figurano in ambedue i poeti, in Shelley l'aspirazione al trascendente coinvolge gli altri: «Quel che non è, noi trepidi sempre inseguiamo». Invece in Colamussi l'intervento dei Gabbiani è monotematico, elitario; «La vita è un sogno» confidano a Elisabetta che,

⁹ PERCY BYSSHE SHELLEY, *A un'allodola*, in IDEM, *Poesie*, tradotte da ROBERTO ASCOLI, F.lli Treves, Milano 1921, pp. 15-19. (Il testo è conservato con gli altri libri di Colamussi).

in solitudine, tende alla liberazione catartica: «Vento m'hai tu redenta. Vento vinci».

Anche il tema del Mare, simbolo di forza e di libertà, è piegato ai fini di un espressionismo di carattere elitario. Ovvio la partenza dall'atmosfera romantica del primo Ottocento, cui si aggiungono altre fonti più recenti fra cui spicca, ancora una volta, l'ingenua, ma ben più limpida e controllata rappresentazione di Swinburne, caro a Colamussi:

Mia madre Onda, nutrice mia, che sorriso di spiaggia
che novo incanto si leva dall'acque,
unico forse dacché le prime brezze del tempo
baciaron te, mia genitrice Onda?¹⁰

A questi spunti culturali si deve aggiungere, oltre alla fonte shakespeariana, mescidata con remote istanze psicologiche, la componente freudiana. E inoltre l'influsso di Autori come Ibsen, Strinberg, Mallarmé e Baudelaire¹¹.

Minacciosi fantasmi funestano il primo impatto di Elisabetta, giovane sposa, con la Corte di Vienna: larve dei sogni adolescenziali, di angoscia esistenziale. Nel dramma, che si colloca fra presente e passato, ai segni tradizionali (le onde, gli uccelli, la salsedine, il vento) si aggiungono simboli nuovi, identificati con i manufatti (lo yacht, per esempio) spia della ricerca di un equilibrio fra la tradizione letteraria e l'avvenirismo dell'arte.

¹⁰ ALGERNON CHARLES SWINBURNE, *Atalanta in Calydon and Lyrical Poems*, Collection of British Authors, vol. 3522, B. Tauchnitz, Leipzig, p. 211. La strofe citata, tratta dalla poesia *In a Guernsey Bay*, è stata tradotta da Fabrizio Colamussi e battuta a macchina su una velina che abbiamo trovato nel testo di Swinburne conservato nella biblioteca del drammaturgo.

¹¹ Sempre nella biblioteca di Colamussi figurano, non a caso, le prime edizioni italiane delle opere di Baudelaire (1921) e di Mallarmé (1929).

Il ventaglio, invece, che per Elisabetta è «la potente arma al servizio del suo io», (I parte dell'atto IV), all'apparire di lugubri personaggi fantastici, simboli premonitori dell'imminente catastrofe, assume una funzione quasi catartica e, investito come da una forza panica, funge da diaframma fra l'imperatrice e il mondo esterno.

La dialettica del dramma si attua anche mediante i due piani della *fiction*: il realistico e il simbolico, la contrapposizione del teatro della verità e di quello dell'artificio e infine, con la diversa funzione della musica che talora fa da accompagnamento, talaltra subentra all'azione suggerendo ciò che la parola non dice.

Anche il ruolo della protagonista è reso in doppia chiave: esso esprime, più che il carducciano eterno femminile, il paradigma dell'esistenza come sogno e come sofferenza, come utopia e come ansia insoddisfatta di libertà. Di contro alla ragione di Stato, la Donna rivendica la propria identità anche nei labirinti del potere, l'autenticità del suo sentire nell'involucro dei condizionamenti esterni, il possesso inalienabile del proprio io indiviso. Ma, in questo conflitto, la solitudine, pur inguaribile, non è subita dall'imperatrice Elisabetta come destino. Heine le insegna a disprezzare il prestigio del trono che si estrinseca nel codice delle «inique corti», assunto dal conte Grünne, personaggio incisivo nella sua contraddittorietà, eminenza grigia della Corte di Vienna: assimilabile a talune figure elisabettiane nel quadro dell'esercizio del potere¹². Conoscitore dei meccanismi che condizionano l'animo umano, questo lago di turno regola i fili della menzogna e dell'intrigo. Eppure, c'è qualcosa d'inafferrabile nella psicologia di questo sacerdote del male, collocato

¹² GIORGIO MELCHIORI, *L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei Sonetti di Shakespeare*, Einaudi, Torino 1973.

nell'atmosfera barocca del teatro dell'artificio. Egli, riferendosi al proprio sentimento per la bella imperatrice, allude a «una cara follia». Il contrasto fra il mondo conservatore e autoritario della Corte di Vienna e quello libertario ed estetizzante di Elisabetta, affiora nel doppio registro linguistico: nel lessico anacronistico dell'arciduchessa Maria Sofia («l'alto trono [...] i sacri doveri di una Sovrana [...] Maestà del soglio imperiale» ecc. ecc.) e dell'imperatore: «Per colei che siede tra Dio e il popolo sul trono dell'Austria non si deve ammettere o scusare la minima ignoranza dei doveri che si hanno verso l'Uno e verso l'altro. Non sarebbe la Sovrana: non regnerebbe sull'Austria», (atto II, sc. II). La regalità si scorpora invece dei paludamenti ufficiali nel linguaggio di Elisabetta sia per stigmatizzare i cortigiani: «[...] fagotti d'ipocrisia e di maldicenza [...]; fasci di serpi», sia per enunciare principi di libertà politica e morale, rafforzati da tematiche insolite per l'epoca. Si intuiscono le tensioni precorritrici della catastrofe, paventata dall'Imperatrice, e i problemi di un tempo a venire.

Assumono consistenza il tema della morte, tendente invece all'astrazione nei poeti decadenti, e quello della follia, incombente su tutta la stirpe dei Wittelsbach:

Un primo grande sogno della vita
nell'abisso ingoiato, e poi... e poi...
[...] esili e morti o peggio eccidi,
e la pazzia, la pazzia su tutto,
bella Carlotta!... E la serie non termina... (atto III, sc. II).

Con la ninna nanna, intermezzo che si carica di *pathos* consolatorio, esplode il conflitto fra l'amore materno, frustrato dalla ragion di Stato, e l'atteggiamento edonistico di Elisabetta in un

lungo e pregnante monologo (atto III, sc. III). Spazio e tempo vengono quindi riempiti e il riferimento ai dati storici filtra dalla bergsoniana coscienza del Tempo impersonale («parce que nous vivons une vie sociale et meme cosmique – secondo il filosofo – autant et plus qu’ne vie individuelle»¹³):

La corsa – sol la corsa io voglio, il volo!
il senso eterno attuale della fuga,
fatta con te sol. Una con lo spazio.
Magiaro puro sangue, ch’hai negli occhi
la piana sconfinata della pusza
e nei fianchi racchiudi il generoso
sangue di quella terra dove sempre
il vento soffia del più sacro amore,
il sacrificio bello per la Patria,
l’ardente insonne libera Ungheria... (Atto III, sc. III).

Contro questa apoteosi romantico-risorgimentale, avvivata dal senso della vita («nel tuo guizzo è la vita»), si erge lo spettro dell’arciduchessa Sofia, simbolo dell’arroganza del potere. E anche sulla doppia antitesi Libertà-Potere e Vita-Morte si fonda l’opera di Fabrizio Colamussi. Il quale, da un lato, accentua l’idea della morte attraverso immagini di ascendenza classica e, dall’altro, l’esaltazione panica di Elisabetta, desiderosa di entrare «come puro fluido/ nell’ima trama impervia della Vita». Il teatro dell’artificio e quello della realtà trovano un punto di convergenza nel III atto che si conclude con rapidi rinvii alla tragedia di Mayerling, anticipata dalla prima immagine dell’Achilleion, speculare della realtà e, nello stesso tempo, dello slancio verso l’alto, dell’idea platonica che ritorna come visione:

¹³ HENRI BERGSON, *Durée et simultanéité a propos de la théorie d’Einstein*, Librairie F. Alcan, Paris 1968, p. 49.

Fabrizio Colamussi: il teatro

tutta una bianca visione di marmo...
un asilo per l'ultimo dolore
per la tappa finale del mio dramma...
[*****]
In alto in alto, al sommo d'una china
sboccia il bianco castello del Dolore (atto III, sc. III).

L'Achilleion risponde all'ideale estetico di Elisabetta, in sintonia con il principio di Schopenhauer che «l'arte è conoscenza libera e disinteressata». E che le varie arti si riferiscono ai vari gradi dell'oggettività della volontà e vanno dall'architettura, corrispondente al grado più basso dell'oggettività stessa (ossia alla materia inorganica), fino alla tragedia¹⁴.

Questi principi, accolti da Fabrizio Colamussi, improntano il personaggio di un carattere estetizzante. Ma in Elisabetta si afferma pure il possesso inalienabile dell'Io e l'assunzione del Dolore in una dimensione universale. Traslata, infine, di forma in forma (la contadinella bavara, la rosa di Possenhofen, la moglie, l'imperatrice, l'artista, la madre) senza lasciarsi mai imprigionare da una di esse e senza perdere mai, nel passaggio, l'illusione dell'ansia vitale, realizza l'auspicata sintesi di Vita e Forma, in cui la Forma è apparenza, illusione, sogno rispetto a un rapporto di spazio-tempo non determinati:

E nondimeno ho vinto! Con la stessa
pallida bianca mano del Dolore
una forma di vita ho disegnata
di contra al Cielo dell'Eternità (atto IV, parte I).

¹⁴ ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Bari 1916, p. 115.

Il dramma del personaggio s'incentra proprio in questa utopia di vivere la vita in un afflato panico, istante per istante (secondo l'intuizionismo bergsoniano in azione in cui alla durata pura è sostituito «il presente puro, puntuale e intemporale»). Ma l'opera non si conclude qui. E, nel dramma, racchiuso in una struttura circolare, l'Autore, alla fine, rinvia all'*incipit* in cui il simbolo della rosa, riferito alla principessa adolescente, si associa metaforicamente ai due campi semantici della bellezza e della caducità, anticipando l'ultima riflessione di Elisabetta: «Quegli aster [...] belli [...]. Eppure mi fanno pensare all'autunno, all'inverno che viene [...] che tutto, al mondo, passa [...]», (atto IV, parte II).

Svanito, definitivamente, il sogno di vivere in una trasposizione artistica, Elisabetta, nell'imminenza della morte, identifica il normale svolgimento degli eventi con l'eterno fluire della vita. Declina così quella concezione elitaria tesa a ricreare il mito del Prometeo moderno e, attraverso il filtro shelliano, si stabilisce un rapporto con il Prometeo eschileo.

È chiaro il dramma di Colamussi, dibattuto tra la necessità di vivere in provincia, e l'aspirazione a muoversi in ampi spazi, sempre in bilico fra positivismo storico e mito classico, fra il principio eracliteo dell'eterno fluire della vita in un tempo astorico e motivi estetizzanti mutuati dal romanticismo.

Ambivalente è pure la cifra delle didascalie ambientative in linea con le direttive di Edward Gordon Craig, il quale andò alla ricerca di una verità da inserire in una prospettiva illusionista. Considerata in questa ottica la *mise en scène* di *Elisabetta d'Austria* appare descrittiva e, nello stesso tempo, evocatrice, ma, nel complesso, così esuberante da rendere all'epoca ogni ipotesi di allestimento poco probabile. Lo stesso Craig, pur attratto dal

dramma, in concreto non ne fece nulla¹⁵.

Dopo questo approccio al teatro di Fabrizio Colamussi ritorna spontaneo il richiamo a Shakespeare, a certa energia linguistica, a un classicismo barocco che riaffioreranno qua e là nel futuro teatro del poeta salentino. Ma quale fu la fortuna del dramma? Tradotto in francese da Albert Scheneberger, in inglese da Alexander Mac Kechnie, parzialmente in ungherese e in tedesco, in Italia non suscitò un vasto interesse. Ancora oggi, dopo molti decenni, appare, non lontana dal vero, l'opinione di Theo Varlet il quale sostenne che il sogno del poeta fu più bello dell'opera.

Certo è che il dramma assume una posizione episodica nella produzione colamussiana. Fra due tendenze, l'una rappresentata dal recupero del dramma lirico di argomento storico e l'altra, fondata sul binomio arte-scienza, l'Autore opterà per questa seconda già a partire dall'*Artide*, un dramma in 4 atti con tre Intermezzi e il Coro delle Ondine, compiuto nel 1933 e pubblicato nel '39.

Fabrizio Colamussi, fin dalla giovinezza, seguiva i percorsi della teoria einsteiniana della relatività, della scoperta delle onde elettromagnetiche e delle recenti scoperte di Guglielmo Marconi e dei fratelli Lumière. Il progetto ora è di una drammaturgia tesa a fondere razionalità scientifica e lirismo, nel giuoco infido che rimescola elementi eterni della natura e creature umane effimere.

¹⁵ «Egregio collega», scrive Kraven a Colamussi in una lettera del primo giugno 1928, «se Ella ha qualcosa di *conclusivo* potrebbe venire a Piacenza dove ci potremmo trovare con Craig che sarà mio ospite». E, in una successiva lettera del 9 giugno dello stesso anno, Kraven insiste: «Craig desidererebbe un *incontro* a Piacenza e veda di sollecitare i suoi amici ungheresi». La cosa, tuttavia, non andò in porto e soltanto l'*Arethusa* fu recitata in francese il 23 marzo 1952 all'Università di Parigi.

Ancora una volta l'occasione è data da un episodio di cronaca, di alto profilo: la spedizione di Umberto Nobile al Polo Artico nel 1928. L'impresa, organizzata con un fine retorico-propagandistico in sintonia col clima politico dominante, finì invece in modo tragico.

Protagonista non è Nobile, rappresentato con atteggiamento paternalistico, ma Amundsen, il solitario esploratore norvegese, il quale, lontanissimo dalla retorica del Regime, con il *sacrificium sui*, diviene l'eroe carismatico del dramma. Mentre, nell'ultima scena dell'atto IV, balugina l'ombra di Marconi in apoteosi, la metafora della Sfinge antica («infernale malefico») attesta il perdurare del conflitto tra l'uomo e la natura nonostante le straordinarie conquiste della scienza e della tecnica. I materiali dell'*Artide* sono, dunque, della più svariata provenienza. Le stesse fonti, ancora una volta, vanno ricercate pure fra le pubblicazioni scientifiche e i ritagli di giornali che l'Autore conservò nella sua biblioteca.

Se l'apparato bibliografico introduce il lettore nell'officina del poeta, una testimonianza di André Devaux immette il dramma nel tessuto della cultura europea di quegli anni¹⁶, e la

¹⁶ «Avec son intermezzo lyrique, ses anticipations, son vocabulaire fleuri des termes techniques (qui sont aujourd'hui familiers à chacun), Fabrizio Colamussi pénètre résolument dans un domaine nouveau et fait de l'onde hertzienne un personnage symbolique: le premier qui ait prêté un langage aux courants glaciaires et à la tempête magnétique. Ainsi F. Colamussi introduit l'œuvre dans le monde de la science et porte son drame sur le plan cosmique, ouvrant délibérément la voie à ceux qui, demain, seront ses disciples. Dans toute son œuvre, on sent le mouvement, le dynamisme, le "ahans" de la machine et du progrès scientifique. Il est avec Settimelli, le plus hardi des dramaturges italiens. Ses recherches audacieuses sont sur un plan différent de celui de Marinetti, [...] Il évite le suicide grammatical et tente de faire une œuvre claire en s'appuyant au besoin sur ce que la tradition nous a légué de

dedica («A mia Madre mentre corpuscoli erranti di sensibilità sorvolano cauti sul binario del Sepolcro» che equivale alla trasformazione della materia in corpuscoli-particelle) annuncia il motivo fondamentale del futuro dramma *La Fontana di Arethusa* (trasformazione della materia in corpuscoli-particelle) e riconferma la *humus* culturale in cui l'*Artide* affonda le radici. È quindi aperta la strada a quel futuro processo di raffinamento della parola che diviene vis pregnante di un'opera sacrale per il sacrificio di Amundsen e avvenirista per la rappresentazione della sventura delle onde hertziane, spiriti dell'aria, investite da una tragicità¹⁷ inquieta e disperata. La sciagura di Nobile e dei suoi compagni è soltanto la causa occasionale per rappresentare un dramma che trascende il tempo e lo spazio. Pertanto, nella simbologia dell'*Artide* si possono considerare almeno due piani: l'uno connesso con le più recenti scoperte scientifiche (la tempesta magnetica, le onde hertziane), l'altro, già evidenziato da André Devaux, con la manipolazione del teatro antico in tempo presente, specialmente eschileo, filtrato dal teatro elisabettiano,

meilleur. C'est ainsi qu'il rénove le drame antique en substituant aux anciens dieux, aux légendes et aux symboles eschyléens, ces dieux modernes qui sont les navires propulsés par des hélices, les avions, la T.F.S., la vitesse et les vibrations de l'éther».

¹⁷ Prima che l'uomo esistesse, le onde elettromagnetiche (onde hertziane) si muovevano nello spazio soggette solo alle leggi della fisica. E, anche dopo la comparsa dell'uomo sulla terra, avevano continuato questa loro vita percepita solo come luce e calore. A partire da Galileo, che comincia a studiare la natura razionalmente e con metodo, le scoperte si susseguono prima in Europa e poi nel mondo intero. Si pensi alle teorie di Maxwell, alle esperienze di Hertz, alle realizzazioni di Marconi. Questi, è notissimo, mette a punto la radio, riuscendo a trasmettere, attraverso l'Atlantico, dalla Cornovaglia a Terranova. Le onde elettromagnetiche sono così assoggettate definitivamente all'uomo.

ricco anch'esso di esempi di spiriti operanti per fini di vendetta o di giustizia.

Nella *Tempesta*, dramma caro a Colamussi, misteriose forze della natura appaiono come esecutrici della volontà umana. Qualche cosa di simile s'intravede nell'*Artide*. Ai misteriosi spiriti dell'aria, realizzatori della volontà di Prospero in un mondo di pura fantasia, corrispondono, nel dramma colamussiano, le onde hertziane, messaggere dell'etere, travolte dalla tragedia che si è abbattuta sul dirigibile *Italia*. E ancora, nell'atto I, la preghiera dei naufraghi («La piccola gloria dell'Uomo/ è un'ombra») rievoca Pindaro («la vita è il sogno di un'ombra») e altre fonti già citate. Prevale, tuttavia, l'uso del teatro nel teatro, di chiara ascendenza shakespeariana, e già in embrione in *Elisabetta d'Austria*.

È noto quanto frequentemente il grande tragediografo inglese faccia ricorso a questo espediente teatrale di ascendenza classica (basti pensare ad Aristofane e a Plauto) per suggerire differenti chiavi di lettura dell'azione drammatica. Riacciacciandoci a una così ricca e fortunata tradizione drammaturgica si può affermare che, sulla linea di esperienze metateatrali, riprese da Shakespeare proprio in *The Tempest* mediante la contrapposizione fra spettacolo e mondo, fra situazione reale e artificio, fra teatro e meta-teatro, si colloca Colamussi. Il quale, pur considerando le interpretazioni più aggiornate della musica coeva, tenta di avvicinarsi, una volta di più, al modello shakespeariano. E mira a imprimere alla parola quella musicalità che elevi una scena drammatica a un tono superiore differenziandolo dal resto del discorso. Tale peculiarità, nel Coro delle Ondine, contribuisce a spezzare la linea narrativa sospendendola in momenti di Tempo e Spazio indeterminati. Si spiega quindi l'uso di un bilinguismo appropriato alle diverse situazioni: al discorsivo sciolto dei nau-

fraghi si alterna il tono alto, carico di quel simbolismo scienziato, che si evidenzia nel coro delle onde elettromagnetiche e che raggiunge l'acme negli *Intermezzi*.

Al microdramma di Nobile e dei suoi compagni si contrappone quello cosmico delle onde hertziane, investite da una tragicità inquieta e disperata. In effetti, sono doppiamente infelici sia perché non possono trasmettere l'SOS dell'equipaggio del dirigibile "Italia", sia perché sono private di una millenaria libertà dopo l'invenzione di Marconi:

Nate dal vostro tormento,
un crescente disordine è in noi.
Voi ci togliete per sempre dai liberi balzi!
Là dove tutto era quiete,
o corsa tranquilla d'Ondine
è ora un tristo fermento inatteso.
È una notte convulsa la nostra (atto I, int. II).

L'influsso del teatro elisabettiano, tuttavia, si avverte pure nell'introduzione di altre forze misteriose, occulte, suscitatrici di angoscia nei compagni di Nobile, nel radioamatore, negli ascoltatori di tutto il mondo. Altri afflitti, rappresentati visivamente e icasticamente, emergono dal mistero: sono le ombre dei dispersi per l'*Artide*. E assurge a simbolo del dolore persino la mano "fiore di carne" permeato di una sensualità ambigua, assimilabile a certe immagini di Giovanni Pascoli.

I simboli tradizionali (gli spettri, il vento, le correnti, ecc.) si caricano spesso di una sorta di antropomorfismo come la bianca distesa dei ghiacci polari, governata da forze che si susseguono, interminabilmente, a catena:

LINA IANNUZZI

Siam legati l'uno a l'altro
da una lunga catena
[...]
ci sospingiamo a vicenda,
[...]
Veniamo da lontananze remote:
tutto l'orizzonte è irto
come di eserciti in marcia (atto II, sc. III).

Anche nell'antropomorfismo delle forze della natura affiora una concezione pessimistica dell'umano destino, che riprende stilemi e immagini leopardiane.

Dai simboli, già noti, divergono quelli di natura radioelettrica e aerodinamica che valsero a Colamussi la definizione di "poeta d'avanguardia". Accostandosi alle sperimentazioni dell'età coeva, in una dimensione di neoaatomismo rinsaldato dai più moderni ritrovati dello scientismo quantistico e relativistico, il drammaturgo salentino introduce in Italia un'estetica cosmologica secondo le leggi della relatività einsteiniana e dello slancio vitale bergsoniano. Nell'apoteosi di Amundsen, tuttavia, la componente cosmico-scientista e i motivi romantici si fondono nel sottinteso richiamo al mito di Shelley («conservati solo il tuo cuore»), mentre il fascino dell'esploratore nordico si carica di misteriosità ed estraneità al valore ambivalente del Tempo (At-timo-Eternità) sottolineato invece dalle ondine:

UN GRUPPO DI ONDINE DELL'ETERE
AI di là del tuo palpito insigne,
c'è l'eterno sospiro...

AMUNDSEN
(brontolando)
Che vuol dir ciò?

Fabrizio Colamussi: il teatro

ALTRO GRUPPO DI ONDINE
(sopraggiungendo)
... e l'effimero istante dell'uomo
è l'ombra d'un velo
su una gloria di secoli! (atto III, sc. II).

Il poeta riesce ad abbinare la concezione ambivalente del tempo con la penetrazione dell'armonia panica nella coscienza umana: «il creato è un palpito solo». Di qui scaturisce l'apoteosi di Amundsen:

Dell'inutile peso del corpo,
a metà della via,
spògliati dunque, bell'Eroe-Fratello;
conservati solo il tuo Cuore
col suo palpito eccelso!
Da esperte che siamo,
regolando gli accordi,
saprem noi trovare l'istante
per l'eterna fusione.
Noi ti siam qui d'attorno,
obbedienti e serene,
quasi in agguato,
ma per riceverti in gloria! (atto III, sc. II).

È riuscito il tentativo di dare forma classica al caos moderno e di esprimere, con l'essenzialità del linguaggio, la elusiva realtà scientifica del primo Novecento. Purtroppo la novità dell'ardito simbolismo, senza dubbio originale anche se non si è risolto del tutto in fantasia cosmica, nell'Italia di quegli anni non ebbe fortuna. Mentre non mancarono i convinti estimatori oltremontani, colpiti anche dall'originalità della messinscena che richiederebbe un discorso a parte. Si può solo dire che alle originali dida-

scalie ambientative manca, a giudizio di Albert Scheneberger (lettera a Colamussi del 23 agosto 1934) «l'appui d'un théâtre d'avantgarde. Dans l'*Artide* comme dans *Elisabeth d'Autriche* sous un tout autre *décor*, vos personnages évoluent au milieu de forces de la nature qui prennent elles-mêmes une expression symbolique».

La prima stagione letteraria del drammaturgo salentino si conclude con il *Il faro della latinità* (1950), già compiuto nel 1936. Influssi dei postulati di Platone, Schopenhauer, Lamartine intorno a un rapporto tra micro e macrocosmo, e di percezioni avveniristiche, caratterizzano quest'opera.

Nonostante qualche richiamo alla temperie politica degli anni '30 («Un mito fu Troia»; «Tevere biondo/ nasce la storia») questo dramma lirico in 3 atti, all'interno dell'opera colamussiana, fa da spartiacque fra due tendenze: l'una che rinvia al binomio arte-scienza, potenziato da un messaggio pseudo-populista, e l'altra che approda a un temperato decadentismo. L'argomento, tratto liberamente dal IV libro dell'*Eneide*, si sviluppa muovendo dalle fonti dichiarate dall'Autore: Pietro Metastasio e Tommaso Fiore. In una società che si fonda sull'ordine e sull'avversione per ogni abuso di potere, i compagni di Enea operano in una compagine sociale aperta. La componente scienziata affiora poi nella ricezione di verità, intuite negli ultimi decenni dell'Ottocento e scientificamente provate e divulgate nel secolo successivo. Si avverte il dramma che travolgerà la realtà contemporanea quando, svanite molte certezze conclamate, l'umanità tenderà, da un lato, a risolvere i problemi esistenziali con la ricerca del vero, fondato su basi scientifiche e principalmente sull'einsteiniano auspicio di «esperienze religiose "cosmiche" nascenti dal sentimento dell'armonia nel mondo», dall'altro, a un egocentrismo esasperato.

Fabrizio Colamussi propenso ad accogliere la proposta einsteiniana, ipotizza che l'eterno dissidio tra l'uomo e la natura possa essere connesso con la legge sull'ereditarietà¹⁸. In Enea permane un dualismo inconciliabile, determinato dalla duplice natura umana e divina, distinta fin nelle minuscole gocce di sangue. Dibattuto fra la terrestrità dell'amore per Didone e la spinta divina a dare un altro spazio al suo popolo, in nome di quest'ultimo, l'eroe distrugge quella parte di sé congiunta con il suo essere uomo:

Forze che non han nome,
mi straziano il sangue,
questo sangue d'Anchise e di Venere!
Che lotta, che squarcio,
fan qui, nel mio petto,
queste gocce di sangue frammisto,
divino ed umano! (atto II, quadro II).

I debiti, nei confronti delle sperimentazioni scientifiche coeve, vanno valutati in rapporto al dramma di Enea, ignaro delle proprie radici e, quindi, del limite di quel che in lui è divino e di quello che è materia bruta. A Enea, speculare della tendenza dell'autore alla soluzione di problemi esistenziali attraverso la ricerca di verità fondate su basi scientifiche, si contrappone la personalità della regina Didone. La quale si colloca in un altro *milieu* culturale: affine a quello della estetizzante Elisabetta e anch'ella vive in un conflitto di sentimenti altalenanti fra realtà e sogno. Con il suicidio si compie la catarsi del personaggio che si

¹⁸ Fra le carte di F. Colamussi figura un ritaglio del «Corriere della Sera» del 21 agosto 1953 con un articolo di DIDIMO: *Uguale per l'elefante e la mosca il meccanismo dell'ereditarietà*.

identifica con le mura di Cartagine dalla tipologia goticheggiante. La compresenza di più influssi (metastasio, estetizzante, scienziato) nel *Trionfo della latinità* determina anche i limiti di autonomia formale dell'autore che, nella *Fontana di Arethusa*, approderà a rive stilistiche più moderne.

Il dramma, vissuto nel decennio intercorso fra il primo gruppo di opere e le ultime, trapela dal carteggio di Colamussi e dei suoi corrispondenti. In una lettera¹⁹ del 17 luglio 1946, Camille Poupeye a proposito de *L'Artide* scrive a Fabrizio:

[...] Quant à votre magnifique drame qui a pour thème l'héroïque exploit du général Nobile, c'est une œuvre de haute pensée lyrique dont je souhaiterais entendre une consciencieuse interprétation à la Radio. Je pense qu'il y a là une émission bien exaltante à réaliser. J'ignore si une telle création a déjà été faite en Italie, mais je crois à la possibilité d'une réussite en traduction française ou anglaise, une fois que tous les esprits se seront un peu calmés, après cette regrettable période de folie collective et d'animosités irraisonnées.

[...] Je serais heureux si votre beau et puissant drame historique *Elisabeth d'Autriche* pouvait être enfin représenté à Paris ou à Londres [...] car j'estime que le directeur de théâtre qui aurait le courage d'entreprendre cette réalisation obtiendrait le succès escompté. Mais en cette époque de mercantilisme en art, les courageux qui osent mettre l'art au premier rang de leurs soucis sont bien rares [...] ici également l'esprit mercantile de l'époque fait obstacle.

¹⁹ Questa lettera e la successiva erano conservate nell'archivio della prof. ssa Maddalena Carlino.

Richiami a difficoltà, di carattere economico e contingente, emergono nella successiva lettera del 21 dicembre di A. Scheneberger da Parigi:

[...] pour la possibilité de représentation à l'heure actuelle, ils (si riferisce ai componenti di un comitato di lettura) ont pensé comme moi qu'elles étaient négatives. L'importance de ce spectacle et les frais qu'occasionnerait une mise en scène variée, coûteuse, effraieraient tous les directeurs de théâtre d'autant que le sujet de la pièce ne cadre pas avec les spectacles du moment.

Comprensibile lo sconforto di Fabrizio Colamussi. Come altri letterati meridionali più o meno illustri (si pensi a Giovanni Verga o a Luigi Capuana, ma anche ai salentini Michele Sapiano e Girolamo Comi) anch'egli avrebbe desiderato una residenza meno periferica. Dovette contentarsi invece di conoscere indirettamente le sperimentazioni oltremontane, mediante la lettura e la corrispondenza epistolare. Da quel carteggio emerge un vivace quadro, in cui si collocano uomini di cultura attivi in diverse regioni d'Europa, dalla Francia alla Scandinavia, dal Belgio all'Ungheria, all'Inghilterra ecc. Né mancano presenze d'oltre Oceano. Tali testimonianze si potrebbero rifondere in una cronistoria degli interscambi culturali fra letterati salentini e stranieri, da ricostruire e utilizzare anche per una verifica del ruolo dell'intellettuale meridionale²⁰, nell'ultimo dopoguerra.

²⁰ Notizie molto interessanti si enucleano da una lettera dell'editore Antonio Milella ai familiari di Fabrizio Colamussi: «Egli – si riferisce a Fabrizio – ci insegnava quotidianamente a credere nei valori della letteratura con passione e tenacia [...] che caratterizzavano la sua personalità e ne facevano un maestro efficace ed amabile. Quanto abbiamo imparato da Lui! Non solo della poesia di Byron o del dramma dell'*Artide* e dell'*Elisabetta d'Austria*; ma

Nell'arco di tempo, compreso fra la pubblicazione dell'*Artide* (1933) e quella della *Fontana di Arethusa* (1952), si arricchì l'apparato bibliografico di Fabrizio Colamussi che, mosso dalla *curiositas* propria dell'umanista, si accostò alla cultura americana. E innestò, su un substrato culturale remoto, postulati recenti relativi all'evoluzione del pensiero filosofico e alle scoperte nel campo scientifico divulgate nel nord America dagli intellettuali europei, deportati durante la seconda guerra mondiale.

I Presocratici, Henri Bergson, Albert Einstein, e i filosofi, detti genericamente "Americani", furono i modelli privilegiati dal drammaturgo salentino alla vigilia della sua ultima opera.

Accostatosi a teorie che vanno dall'idealismo critico di Adams al realismo critico, nel campo epistemologico, di George Santayana, Fabrizio Colamussi rinsaldò i vincoli con quel binomio arte-scienza, già proposto da Theo Varlet. E ritornando, una volta di più, al bergsonismo, ne privilegiò i principi meno attendibili dal lato speculativo²¹ interpretando la relatività einsteiniana come teoria del fluire temporale. E riscoprì poi in Eraclito il più significativo teorizzatore di quel principio dell'eterno fluire della vita, già assunto in *Elisabetta d'Austria*, riproposto nell'*Artide* e sviluppato più ampiamente nella *Fontana di Arethusa*.

Il ruolo di mediazione e d'interpretazione delle vicende

anche delle tecniche di composizione e, poi, dei rapporti degli scrittori con gli altri scrittori, di quelli tra scrittori ed editori. Il suo carteggio spesso ci veniva proposto come esempio di una lezione di scambi culturali, di veicolazione del pensiero e delle idee anche in periodi nei quali essi erano impossibili o rischiosi e, sicuramente, lenti e difficoltosi; ed un'aria di europeismo o meglio di internazionalismo improntava la nostra curiosità e la nostra fresca, adolescente immaginazione».

²¹ Cfr. UGO GIACOMINI, *Esame delle discussioni filosofico-scientifiche sulla teoria della relatività*, in LUDOVICO GEYMONAT, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, vol. VI, Garzanti, Milano 1972, pp. 451-452.

scientifiche, susseguitesi fra Otto e Novecento, Fabrizio Colamussi lo ritrova nei filosofi americani coevi sia pure con situazioni razionali diversificate. Accoglie gli enunciati di Santayana²² a lui più congeniali e riconducibili alla cosmogonia greca, traslata in “immagini scientifiche succinte” come quella dell’acqua rappresentata da Talete. E pure le ardite concezioni di Einstein che, ritornato spiritualmente ai Greci, ne attinge la *vis* intuitiva e fantastica, atta a scoprire quell’armonia del creato esprimibile anche con rapporti numerici semplicissimi (Pitagora).

Vecchio e nuovo, classicità e contemporaneità si fondono nell’opera colamussiana, in sintonia con altri letterati salentini che, pur attenti alla realtà contemporanea, si ricongiungono fondamentalmente al mondo greco. Si pensi a Francesco Stampacchia che si riallaccia al mito classico ma che va ricordato anche come traduttore di Kipling.

Per diverso *iter*, tuttavia, procede Fabrizio Colamussi nella ricerca della Verità ma anche della Felicità e, sotto tale spinta, ritorna alla Grecia storica. Abbandonata la cronologia, proposta in *Elisabetta d’Austria*, interiorizza il tempo e volge le strutture del dramma alla resa del tempo associativo della coscienza. Infine colloca il motivo dell’amore nell’età dei miti, «nell’infinito senza tempo del cuore umano».

Il periodo di maggiore impegno esecutivo si identifica proprio con *La fontana di Arethusa*, che si colloca al vertice dell’*iter* artistico del poeta. Il mito della ninfa “sorriso dei boschi” riconduce l’autore alla natia Sicilia, mentre ancora incombe il ricordo del secondo conflitto mondiale.

La rivelazione delle atrocità commesse durante gli anni di

²² GEORGE SANTAYANA, *Breve storia delle opinioni*, in JOHN HENRY MUIRHEAD (a c. di), *Filosofi americani contemporanei*, Bompiani, Milano 1939, pp. 280-281.

guerra, la perdita della madre, una vicenda sentimentale illusoria, l'approccio alle recenti proposte filosofico-scientifiche, risospingono Fabrizio Colamussi verso valori fondamentali: gli affetti familiari, il sentimento dell'amicizia intesa, secondo i canoni romantici, come mediatrice e potenziatrice della cultura (non è un caso che fra gli amici poeti e gli antichi maestri figurino anche due eminenti studiosi di scienze fisiche e matematiche) e, sopra ogni cosa, la concezione dell'amore in una forma insolita.

Celebrando il principio dell'eternità dell'amore, attraverso una nuova concezione del creato da cui si sprigionano forze prima sconosciute, Alfeo, divinità fluviale, grida il suo dolore: «Il mio cuore divino è in frantumi/ Miliardi di pulviscoli volano a te/ Eri il sorriso dei boschi Arethusa», (sc. III).

Del resto Colamussi nella vibrante prefazione alla sua *Fontana di Arethusa* si domanda esplicitamente:

... L'ansia d'amore s'appagava essa con la meta raggiunta? O anelava ancora, fusa tutt'uno con l'oggetto amato, al mistero di un disperdimento con le altre forze oscure e vertiginose del mondo? [...] Ghermire, prendere, andare! non fermarsi! perdersi, coppia rinata, flusso composto, per le vie del mondo! partecipare al giuoco del tutto, essere forze dell'Universo. Nel canto nuovo d'amore, mi pareva che si potessero agevolmente scomporre e seguire [...] quelli che potevano essere a mio modo di vedere gli elementi nuovi ed eterni, nati dalla materia, unico centro irradiatore l'uomo: elementi fluidi, a guisa del sospiro o dell'anelito (un giorno forse sarò chiamato il cantore dell'anelito).

Colamussi conclude:

[...] quando mi risolsi quale potesse essere la realtà spirituale e quella dell'amore in specie, sentii, per risposta, "scorrere" la mia spiritualità stessa, la sentii irradiarsi nello spazio o almeno sentii che qualcosa di me s'irradiava d'attorno [...] il moto mi pareva continuo, e crescente, come teso innanzi alla propria persona: ricordai l'esalazione dei fiori [...]²³.

Si configura un nucleo di poetica, che parte dall'adesione al primo romanticismo inglese come retorica della metamorfosi in cui il simbolo ha un ruolo centrale e, quindi, dall'accoglimento della "fantasia creatrice", ma anche dal disinteresse per ogni problema di natura metafisica. Tale poetica si richiama pure a esperienze del primo Novecento, che mossero da un impianto tra positivo e scienziata²⁴ le cui radici affondarono nella *humus* culturale greca.

La concezione che la materia, sia pure dell'uomo (centro irradiatore l'uomo), si può trasformare in fluido (energia, onde) lascia intravedere l'acquisizione della formula (I) di Einstein della trasformazione della materia in energia. Ma Fabrizio Colamussi, e si pensi per analogia alla poetica di Sinisgalli, muovendo dal già conosciuto in fisica, introduce altri elementi di natura

²³ FABRIZIO COLAMUSSI, *Teatro*, a. c. di LINA IANNUZZI, Milella, Lecce 1990, pp. 264-265.

²⁴ Nel volume JOHN HENRY MUIRHEAD (a c. di), *Filosofi americani contemporanei*, vol. VII, cit., abbiamo trovato un ritaglio del «Corriere della Sera» del 28 dicembre 1949 con una corrispondenza da New York di Ugo Stille dal titolo: *Einstein ha trovato la chiave per leggere il cifrario dell'universo*, e dal sottotitolo: *In venti paginette la nuova teoria relativa alla legge che regola i rapporti ancora misteriosi fra il mondo dei corpi celesti e quello degli atomi*.

psichica (l'anelito, il sospiro). Infatti, l'immagine delle sostanze radioattive che forse un fisico avrebbe introdotto si trasfigura nell'esalazione dei fiori, anticipando l'aspetto più originale del dramma: «Sentii scorrere la mia spiritualità, la sentii irradiarsi nello spazio, o, almeno, sentii che qualcosa di me s'irradiava d'attorno. Ricordai l'esalazione dei fiori: c'era qualcosa di analogo anche se non perfettamente la stessa».

La fontana di Arethusa non ha soltanto una valenza filologico letteraria, ma aggiunge nuovi messaggi alla lezione classica. Arethusa, la ninfa insidiata da Alfeo, e trasformata in fonte da Artemide («Mutata in acqua sono») presente di essere destinata all'eternità: «So che vivrò nel tempo [...] di là dei secoli l'aspetterò», (sc. II).

In un'atmosfera solare, mediterranea, si collocano altri segni simbolici (forze della Natura, diverse Ninfe oltre quelle di Artemide, Ombre di Nereidi, Satiri, creature silvane) nonché la stessa vicenda di Alfeo e di Arethusa. Colamussi, però, ampliando il processo metaforico classico, sublima e redime la passione selvaggia del dio. E caricando di reminiscenze romantiche il principio dell'eternità dell'amore, ipotizza che Alfeo, fin dall'inizio della metamorfosi, possa ritrovare la Ninfa «nella danza delle stelle,/ nell'eterno fluire del mondo!», (sc. III). Invece nel dramma del Fiume («il mio cuore divino è in frantumi») prevalgono suggestioni einsteiniane («Miliardi di pulviscoli volano a te», (sc. III). Il frantumarsi della materia, infatti, libera «miliardi di pulviscoli» cioè di particelle che sono portate lontano («volano a te») dall'enorme quantità di energia, sprigionatasi da una sorta di reazione di tipo atomico. Lo stesso fenomeno investe anche Arethusa: «Mi battono contro volatili corpuscoli che non sono di acque, né a quest'acque appartengono, ma emanazioni Tue sono! Corpuscoli, attimi – Dii!», (sc. III).

L'amore, che produce questo irraggiamento di particelle e di energia, transcendendo la distanza, la metamorfosi, il tempo, diviene addirittura la forza dell'universo:

Sarai la goccia legata alla goccia.
Il legamento d'amore nello spazio.
L'esile spina dorsale del Creato! (sc. IV).

Vecchio e nuovo, greicità e contemporaneità si potenziano nel Coro delle Ninfe. («In gocce di liquido amore/ l'ha convertita! [...] Materia impalpabile è questa!/ - Liquida fiamma!»). La concezione eraclitea dell'eterno fluire, quintessenziata nell'ossimòro («Liquida fiamma» corrisponde alla nota proposizione di Eraclito, tramandata da Diogene Laerzio, e cioè «che dal fuoco tutte le cose traggono consistenza [...] e che il fuoco condensandosi diviene acqua e, contraendosi, acqua [...]»²⁵) una volta di più equivarrebbe alla nota trasformazione della materia in energia e dell'energia in materia secondo i postulati della fisica moderna.

Anche nel coro generale delle Ninfe passato e presente si saldano a incastro.

PRIMA NINFA
Nessuno ha mai amato così. Molecole, corpuscoli infiniti

SECONDA NINFA
dell'Uno e dell'Altra che passano via per l'eternità!

PRIMA NINFA
Molecole, corpuscoli, attimi-dii (sc. IV).

²⁵ Anche questa citazione è tratta da un testo posseduto da F. Colamussi e, precisamente, da *I presocratici*, a c. di GIULIO PRETI, Garzanti, Milano 1942, pp. 161-162.

Proprio con la *gradatio* amplificatrice («Molecole, corpuscoli, attimi-dii») si passa dal circoscritto e dall'effimero all'infinito e all'eterno. E le piccole gocce sono il simbolo di un amore che, frantumandosi in particelle, si irradia nell'universo, sotto forma di «materia impalpabile e di liquida fiamma» cioè corpuscoli e onde.

In definitiva, anche Colamussi, sulle orme di tanti poeti di varia grandezza, persegue l'intento di liberare l'amore «dal giogo del tempo per riposare nell'eterno». E, potenziando il vecchio mito con alcuni principi fondamentali della teoria einsteiniana, attribuisce alla *vis* dell'amore il potere di trasformare la materia «in corpuscoli e onde» e di diventare, attraverso la metamorfosi, impalpabile e quindi indistruttibile. Con tale ardito e originale procedimento, innestando nella tradizione classica i postulati della fisica moderna, si celebra un Amore senza tramonto.

Ma questo anelito, che domina sovrano nella *Fontana di Aréthusa*, è rintracciabile anche in *Elisabetta d'Austria* e come «sacra fiamma d'amore» nel *Faro della Latinità*, nei personaggi di Didone e di Enea che respirano «con la vittoria del dolore»:

È chiaro che i richiami ai singoli drammi desiderano palesare un poeta, teso a conoscere e ad interpretare la realtà, il mito, la scienza, i personaggi storici e fantastici ed insieme testimoniare un poeta che «pur attraverso i molteplici influssi letterari, oltre a una propria immaginazione ed un'estrosa inventiva, raggiunge anche un suo personale linguaggio»²⁶.

²⁶ BIAGIA MARNITI, *Rivendicare la validità del teatro di Fabrizio Colomussi*, in «Idea», 3-4, 1993, p. 42.

Fabrizio Colamussi: il teatro

Riproduciamo qui di seguito una lettera conservata nell'Archivio Carlino e inviata l'11 agosto 1942 dal Prefetto della Biblioteca Vaticana a Fabrizio. È una riprova del persistente interesse del Colamussi per Federico II:

Biblioteca Apostolica Vaticana 11 agosto 1942
Ill.mo Signor Capitano,

Sono in possesso della sua lettera del 7 e della successiva cartolina dell'8 agosto c.m.

Una traduzione italiana del *De arte Venandi cum Avibus* di Federico II (Codice *Palatino latino* 1071) non esiste. È in preparazione una riproduzione fototipica di detto codice: non si può però, nelle attuali circostanze, prevedere quando essa verrà alla luce. Se le interessa un po' di bibliografia riguardante le miniature del manoscritto, veda: Venturi A., *Storia dell'arte italiana*, III, pp. 689-698; Erbach-Fuerstenau, *Die Manfredbibel*, in «Kunstgeschichtliche Forschungen», I, 1910; Volbach F. W., in «Rendiconti della Pont. Accademia Romana di archeologia», XV, 1940, p. 145.

Per la storia del codice, veda: Haskins Ch. H., *Studies in the History of medioeval Science*, Cambridge, 1927.

Con i più distinti saluti
Anselmo M. Alboreda, m. b.
Prefetto

FABRIZIO COLAMUSSI

ELISABETTA
D' AUSTRIA

DRAMMA STORICO LIRICO IN IV ATTI

FRANCO CAMPITELLI - EDITORE
FOLIGNO

L'ora di tutti *di Maria Corti*

Di Maria Corti, docente nota e apprezzata nel mondo accademico, in questa sede si vuol ricordare la sua prima opera di narrativa, *L'ora di tutti*, dove affiorano nell'acuta e meditata indagine storico-psicologica le qualità peculiari della studiosa e si scoprono le capacità creative di un autentico temperamento d'artista. Scritto in una prosa ammirevole per esemplare chiarezza, semplice e pur tale da esprimere pienamente anche le idee più alte, in uno stile fra popolare e letterario, con qualche raro richiamo al lessico del secolo XV, questo romanzo è dilettevole e ad un tempo stimolante a riflettere su una problematica di respiro europeo. A questo proposito ci sarà utile chiamare in causa uno scritto di Alfredo Galletti che, già anni or sono, auspicava un ritorno del «manzonismo» non solo «come tendenza artistica – l'arte del Manzoni ha ormai nella letteratura europea un significato ben definito e un valore indiscusso – ma come atteggiamento intellettuale di fronte a taluni problemi che gli avvenimenti storici imporranno forse negli anni prossimi alla coscienza moderna».

Dopo i molteplici tentativi del periodo post-bellico si ha infatti la gradevole impressione che numerosi scrittori, fra i più qualificati e controllati, abbiano mirato a un realismo di deriva-

zione manzoniana e verghiana, in armonia con alcune premesse del primo romanticismo italiano, spesso fraintese. In questa corrente letteraria possiamo collocare anche il romanzo di Maria Corti, che trae l'ispirazione da un episodio consacrato dalla storia, cioè dalla strenua difesa di Otranto durante l'assedio dei Turchi del 1481, e l'inserisce nel solco della più genuina lezione manzoniana per la felice attuazione di un genere di narrativa che rispecchia gli orientamenti del grande poeta lombardo.

La nostra Autrice si servì infatti dei contenuti storici come mediatori di una interpretazione del reale che vuol essere universale, ma volle esprimere anche esigenze sociologiche del nostro tempo (i versi tratti dal *Canto general de La Muerte* di Pablo Neruda, pubblicati nel frontespizio del romanzo, sono la spia di un grande interesse per i problemi sociali) e ha saputo inoltre immedesimarsi a tal segno nello «spirito del tempo» da cogliere al vivo e con arte squisita l'atmosfera della società italiana del '400. Da un lato ci sono gli umili, i veri protagonisti del romanzo, dall'altra parte gli aristocratici, superficiali e frivoli che si compiacciono di partecipare alle feste popolari. «Tutti gli uomini e le donne ballavano sul mare, mescolati in una grande folla, le donne con le maniche di seta, i fabbri ferrai, i cimatori di lana, i soldati; ne usciva una felice idea della vita». Ma su tutti è sospesa quella sfumatura di lieve malinconia, che fu peculiare del secolo XV. «Era una canzone d'augurio per gli sposi» scrive in altro luogo l'Autrice a proposito di una festa di nozze, «ma stranamente malinconica, che contrastava in effetti con il passo della danza, quasi a significar il contrasto fra la letizia di una festa e l'incerto mondo». Sembra di sentir svanire qui in lontananza il canto gaio e triste insieme di Lorenzo dei Medici.

In opposizione a questo aspetto decadente della società quattrocentesca, Loro, gli umili pescatori di Otranto, «caduti

nella rete di un grande destino», sono rappresentati attraverso un'acuta indagine psicologica nei vari momenti che segnano la trasformazione da pescatori in guerrieri, in eroi, ma in eroi della vita semplice e quotidiana, dotati delle qualità di una Lucia Mondella, i quali difendono, con la libera scelta nell'ora del destino e con l'esercizio di virtù native (che gli uomini politici non possono intendere), valori umili e pur grandi della vita, l'amore della terra, della famiglia, della fede.

Il racconto delle due più grosse vicende del romanzo, la guerra e il martirio, è affidato alle voci di cinque popolani, fra i quali spicca la forte personalità di Colangelo: uomo dal carattere netto, scolpito a tratti rapidi e incisivi, impulsivo e immediato, ma responsabile e ragionatore e che rivela pregi e difetti nel breve assedio dei Turchi che giungono improvvisi a turbare la tranquilla operosità della cittadina pugliese.

L'opportunità di difendersi, dopo un primo momento di perplessità («nessuno parlava [...] eravamo gente lenta a scaldarci, ma d'un tratto qualcosa cominciò a bruciare [...]») è consigliata agli Otrantini da mastro Natale, un personaggio di tempra verghiana, nella cui bocca si può cogliere la saggezza antica di un padron 'Ntoni: «Bisogna», lui disse, «seguire solo quello che la ragione dice di fare». È la ragione illuminata, alla quale devono sottomettersi le passioni, guida efficace agli uomini nella scelta della via da seguire.

L'esposizione lineare e del tutto priva di retorica dell'assedio procede con intensa drammaticità. È il succedersi di varie condizioni dell'animo umano. L'uccisione del primo turco, che rotola giù dalle mura, avviene non senza profondi e intimi turbamenti da parte dei Cristiani, non abituati alla violenza. «Io non so cosa provassero gli altri in quel momento», pensa Colangelo, «quanto a me un cavallo al galoppo passò dentro la mia

anima e sconvolse tutto quello che c'era». È proprio Colangelo il personaggio più significativo della difesa, vulnerabile e forte nella sua umanità (si ripensi all'episodio dell'incontro notturno con Idrusa, seguito da repentino disgusto di se stesso, e a quello così ricco di *pathos* del distacco dalla moglie e dal figlio, dove son rinnovellate antiche e sempre vive manifestazioni del sentimento degli uomini, infine all'impeto del combattente, grande nella sua umiltà: «Non capivo cosa volessero da me, e quando cominciarono a dire che per merito mio specialmente si era vinto, io mi feci grande meraviglia»). Ma la morte, che si avvicina e giunge in guerra per alcuni uomini, nel martirio per altri; li avvolge ugualmente tutti in un alone di mistero. L'Autrice ci fa restare con l'animo sospeso. Che cosa è mai la morte? Forse l'attrazione verso un "quid" lontano, vago, inspiegabile, che tronca ogni vitalità, ogni speranza. «Pareva stentasse a capire di essere sulle mura», racconta Colangelo a proposito degli ultimi istanti della vita di Antonello, «era tutto preso da qualcosa d'altro, lontano, che io non vedevo [...] Non parlò più, mi guardò un momento, sforzandosi, ma subito tornò a quella cosa lontana, che lo assorbiva tutto. Non mosse più gli occhi era morto». La fine di Colangelo è colta in due momenti essenziali: il combattimento che ci riconduce con la memoria alle gesta degli antichi guerrieri («... combattei per un'ora con furore che sentiva del pazzo, non sapevo di essere sposato, di avere un figlio, mi figuravo che da solo avrei liberato le mura, la cattedrale, tutta Otranto») e la morte. («In un attimo caddi a terra, com'è breve quello che si fa, quando si è vivi, che tremende speranze ogni tanto»).

Gli stessi elementi psicologici che prevalgono nel racconto della guerra formano il connettivo della narrazione del martirio. Anche in questo caso i popolani, rappresentati nella loro umanità legata al contingente, che esclude ogni lontano presagio del

futuro, consumano in tre tappe, corrispondenti ad altrettante e diverse condizioni dello spirito, la passione che culminerà nella morte in difesa della fede. Il desiderio di sopravvivere tenta gli uomini («[...] eravamo tutti nervosi, perché non si sapeva che cosa sarebbe successo e perché adesso a ognuno era venuta la paura di morire, che non c'era stata mai durante l'assedio»), ma di fronte alla scelta fra l'abiura e la fede trionfa ancora una volta il consiglio di mastro Natale: «Amici non si poteva fare altro».

Avviati in lunga fila, legati alle corde, «col cuore come una arancia spremuta», i morituri si avviano al luogo dell'esecuzione capitale in un'atmosfera solare. «Terra terra saltellò una cicala [...] una grande luce su tutta la campagna e gli oleandri che slungavano i rami nel cielo, bianchi e rossi; quegli oleandri del colle della Minerva furono l'ultima cosa» che videro [...] «Chi l'avrebbe mai detto».

Con questo tono volutamente dimesso, ma ricco di poesia, l'Autrice conclude la narrazione di una delle più grandi avventure della storia della Cristianità e della civiltà occidentale.

Al senso corale del racconto contribuiscono con una parte di minor spicco i personaggi muliebri.

Fin dalle prime pagine del romanzo le figure femminili sono rappresentate come se fossero fomite di un'anima sola, «con la pupilla fissa in direzione del mare, uno sguardo asciutto, ereditato da generazioni di otrantini vissuti in attesa dello scirocco e della tramontana, per regolare su di essi pensieri e faccende». Vivono operose nei vicoli, aspettando il ritorno degli uomini dalla pesca; le ritroviamo riunite nella cattedrale, infine scarmigliate e vocianti su un carro, trascinate via dai Turchi.

Fa eccezione Idrusa: indomita e selvaggia come una puledra allo stato brado, mal adattata all'ambiente che le è stato assegnato dalla sorte, in contrasto continuo fra il desiderio di evasio-

ne e il richiamo di un “quid” indefinibile che l’attira talvolta al convento di Padre Epifani, obbedisce a impulsi nelle cui cause la ragione tenta invano di penetrare. Che sangue le scorre nelle vene? Sangue arabo? Sangue bizantino?... Sembra una creatura che viva seguendo piuttosto il richiamo della propria fantasia e del paesaggio solare di Otranto, che una donna macchiata dal peccato.

Alcuni critici hanno parlato di neo-realismo a proposito de *L’ora di tutti*, riferendosi agli episodi d’amore di cui Idrusa è protagonista, considerando fine a se stesse le manifestazioni erotiche, che l’artista oggettivamente rappresenta, ma trascurando il fine ultimo cui tende l’Autrice. Si rilegga, ad esempio, un brano particolarmente significativo per cogliere gli elementi essenziali del carattere di Idrusa. La vigilia della morte che cosa resta nell’animo suo del passato? I nomi di alcune persone che ebbero viva parte nel corso della sua esistenza e ormai si muovono in un mondo astratto, le immagini di oggetti vincolati dalla memoria di particolari sentimenti. «D’un tratto venne fuori una luna di gesso. Mi fece paura. Pensai che no, non c’era più niente da fare per noi. Si vedeva lontano un miglio ch’era finita. Ma non era questo, era altro che mi metteva meraviglia». Affiorano alla mente i ricordi: «Ecco, io, Antonio, Manuel, la sedia della mia casa, il mio cortile, il secchio della cisterna», il processo di catarsi, prima che nel martirio, è avvenuto già nella memoria della donna. E ancora: «[...] Eravamo tutti in una rete, c’era anche don Felice, c’erano i candelabri del palazzo, c’era tutto; ma bastava prendere un capo del filo, tirarlo ed ecco che scivolavano ciascuno per conto suo in un grande mare; era così dunque? A uno non restava niente?». Tremendo interrogativo che è un chiaro indizio dei gravi problemi che assillano Maria Corti e che si risolvono tuttavia in una visione serena e organica della vita.

*La poesia di Biagia Marniti
nella cultura mediterranea*

Giuseppe Ungaretti che, per sé, rifiutò sempre ogni etichetta, nella breve presentazione alla terza silloge, in ordine di tempo, (*Più forte è la vita*, 1957) di Biagia Marniti, mirando soprattutto a sottolinearne «la spontaneità» e «la rara sincerità» rispondenti a «necessità di canto», lascia intravedere una certa indipendenza da influssi culturali coevi e soprattutto dal neorealismo. Dopo tanti anni, però, alla luce di quanto è emerso dalle successive opere (*Giorni del mondo*, 1967; *Il cerchio e la parola*, 1979; *Il gomito di cera*, 1990) pur riprendendo quella suggestiva e ancora valida interpretazione ungarettiana, si avverte, tuttavia, l'opportunità di integrarla con nuove testimonianze al fine di ricostruire *ab initio* la formazione e l'*iter* operativo della poetessa ruvese. Ovviamente, non per rinvenire stereotipi o forme e riti remoti, ma per definire l'*humus* culturale in cui la Marniti affonda le radici più vitali e donde trae la linfa per un simbolismo di ascendenza classica, anche se rielaborato con sensibilità tutta moderna e destinato a divenire uno degli elementi portanti della sua opera poetica.

Lievitano, infatti, nella memoria della poetessa, anzitutto letture giovanili: i Lirici greci, Esiodo, i filosofi presocratici, fra cui Eraclito e Parmenide.

Ce ne dà prova già l'*incipit* della prima silloge (*Nero amore rosso amore*, 1951) che si apre con una immagine classica: «Ad Amore ho sorriso/ fanciulla che il sandalo d'oro,/ scioglie per correre». Nella forma epigrammatica il verbo di moto, di scaturigine anacreontica, coesiste con il *topos* dell'oro, simbolo di luce, ricorrente nei Lirici greci (si pensi oltre ad Anacreonte, anche a Saffo, a Ibico, ecc.) e riconducibile a miti solari, propri di civiltà fiorite nel Medio Oriente, traslati in Grecia, di lì a Roma, al tempo dell'Impero, e infine sedimentati e acquisiti anche dall'immaginario collettivo nell'area culturale mediterranea.

Di tale retaggio, che non è solo letterario, dunque, si può assumere come emblematica un'altra raffinata immagine sinestesica: «Se modular potessi su arpa di sole» (*Voce leggera di donna*, in *Città, creatura viva*, p. 12) e ancora: «Passata sei fanciulla/ qual pallida luna su tremulo lago», (1951, p. 21). Queste prove, scelte fra le tante che si potrebbero proporre, attestano già un iniziale legame con la cultura classica, ma ad accostare la Marniti al mondo greco è anche il senso vivo della natura affiorante in una costellazione d'immagini culminanti nella metamorfosi arborea che, per la sua ricorrente incisività, diviene una costante, una sorta di *leitmotiv* di tutta l'opera:

Hai mano lieve come ali./ E se sospingi alla deriva, sono il tuo ulivo (1951, p. 5)¹.

Sono terra che uomo ha scavato./ E ora porto radici di albero e fiori (*Ivi*, p. 6).

Ero il platano che amavi (1957, p. 76).

¹ Per non appesantire il testo, in tutte le citazioni si rinvia alla pagina e all'anno di edizione delle seguenti opere: *Nero amore rosso amore* (1951); *Più Forte è la vita* (1957); *Giorni del mondo* (1967); *Il cerchio e la parola* (1979); *Il gomitolo di cera* (1990).

La metamorfosi arborea, però, non si arresta a un mero naturalismo, e, pur ricongiungendosi al mito classico di Dafne riproposto in chiave moderna, si arricchisce di nuove valenze lasciando intravedere un riflesso della vita interiore della poetessa con un velato riferimento alla sua attività intellettuale dai molteplici, anche se indefiniti, contenuti mentali ed affettivi:

In un vestito/ tutto verde/ io porto i colori del monte,/ i suoi
rari fiori, i miei sparsi pensieri (1979, p. 8).

Neppure l'afflato panico si circoscrive a una condizione soggettiva e ne è prova «l'oggetto Sud» assunto «in un mondo interiore», secondo un giudizio espresso da P. P. Pasolini, e reso poi anche con appassionate figurazioni paesistiche, connotate da una gamma cromatica pregnante (giallo, oro, rosso, nero, verde) allusiva al tempo ciclico scandito dall'alternarsi del giorno e della notte, delle stagioni e proprio della cultura solare, mediterranea:

Ma siamo pini ed abeti/ Larici colpiti dal sole (1957,
p. 110).

Forse un giorno tornerò alla mia collina/ tra ulivi e
mandorli cinerini nel sole d'estate/ ai braccianti, agli arti-
giani/ fra l'odore del basilico e garofani rossi (*Ivi*, p. 117).

Canto terra e uomini,/ il mio paese ove le acque scor-
rono perenni/ e l'ulivo impazzisce saggiamente/ tra fichi
verdi dalle labbra rosse (1957, p. 136).

In questa sorta di Eden anche l'uomo, indenne, si colloca in una dimensione aurorale:

LINA IANNUZZI

Sole che stende immoti i campi/ i fichi bianchi/ il
mare ondosu di riva/ l'affanno del contadino felice/ nelle
rughe,/ come le zolle che ricopre di semi rossi (1957, p.
13).

La compattezza ideologica, in sintonia con l'ispirazione poetica, mediata tuttavia dall'esperienza classica, esclude ogni indizio di torbidi patemi surromantici o di lambiccate elucubrazioni. Una volta di più, con l'immagine sinestesica, viene reso esplicito l'impegno della poetessa a non lasciarsi irretire dal seno so labirinteo dell'esistenza:

Non amo il sogno,/ i suoi tremori,/ ma la vacanza nel
bosco/ è sogno di verde meraviglia (1979, p. 12).

L'evidente rifiuto dell'irrazionalismo, cui corrisponde la tendenza alla chiarezza sia espositiva sia intesa come intima e irrinunciabile conquista, aiuta a cogliere, nella sua genuina significazione, anche il tema della morte, che la Marniti tratta un po' alla maniera di Mimnermo, l'auleta di Colofone, che esaltò l'amore e la gioia, ma attristata dal rimpianto per la giovinezza effimera come le foglie, e funestata dall'idea della morte imminente che anche la poetessa presenta nel suo manifestarsi fenomenico e quindi fuori degli schemi romantici o freudiani:

Ma s'affretta la mia vita/ lenta e sbiadita/ Verso una
fine quieta di morte. (1957, pp. 36-37)

Si siede e attende la morte/ il vecchio dagli allentati
tendini./ Matura le ore sul terrazzo/ e immobile/ ricorda
la sua giovinezza,/ i suoi tumulti, la sua gioia./ Si rivede
ragazzo, poi atleta/ e sorride./ Il sole abbronzava le sue
mani e il volto./ Fu. Esiste. Dove andrà? (1990, p. 20).

Si ripropongono qui gli stessi interrogativi che già assillarono i filosofi della Scuola Ionica, sulla cui linea si può collocare anche Biagia Marniti che, muovendosi lungo l'orizzonte di quegli antichi pensatori poeti, non si lascia sopraffare dal pessimismo. E, nella solare rappresentazione della natura mediterranea, colloca anche il girasole, assunto anzitutto nella significazione etimologica dell'equivalente letterario («Come l'eliotropio al Sol/ volgeasi al suono la soave donna», aveva cantato d'Annunzio). Il fiore esotico, però, a Biagia offre anche lo spunto per trapassare dall'Umano al Cosmico, mentre l'Armonia significativa, con la Bellezza degl'ideali cui ella stessa tende, è sostenuta dalla speranza, altra parola chiave, già depositata in uno dei più tormentati frammenti di Parmenide, il pensatore di Elea che mi sembra caro alla poetessa:

*La fiamma dell'ossidrica [...] è un girasole che s'apre
alla speranza/ cullarmi potrebbe in cosmica armonia
(1957, p. 107).*

A questo punto, conviene chiarire subito che la linea, ripercorsa fin qui, pur essendo fondamentale, non è l'unica: la classicità coesiste con gl'interessi culturali coevi alla Marniti e, quindi, vivere con la natura non è la sua unica dimensione né l'unico modo di estrinsecare la propria personalità.

Al quadro sereno del paesaggio, rifioriente nell'area mediterranea, si contrappone, infatti, con pregnante contrasto, l'immagine tumultuosa della vita, colta da un duplice punto di vista e cioè in un esistenziale soggettivismo, da un lato, e nell'obiettiva rappresentazione della realtà dall'altro.

In effetti, Biagia Marniti è anche poetessa d'amore. Già Ungaretti la presentò come protagonista «di una passione amorosa,

dalla castità e le incertezze del suo primo albeggiare sino alle demenze voluttuose». Arnaldo Bocelli, invece, osservò che si tratta «di una poesia di intima confessione, di geloso autobiografismo che però non tendono allo sfogo e al documento, ma alla liberazione attraverso il canto». La testimonianza di Bocelli che ha colto, così felicemente, uno fra i più significativi aspetti «della complessa operazione letteraria messa in moto dalla Marniti» (sono parole di Giorgio Petrocchi) può essere sostenuta da prove altrettanto significative:

Albero grigio, ricco d'aria e foglie,/ altre mete cerco,
altri lidi./ Ti amo e pur a stento/ affondo le radici (1957,
p. 59).

Nel tuo pianto crollarono i monti,/ franò il mare e il
cielo/ apri la sua grande vela. (Ivi, p. 63)

Odio e amore fanno battaglia/ e nel tempo che con
lento sguardo declina/ affondo senza morire./ Segata mi
hai alle radici/ ed io volevo salire salire (Ivi, p. 81).

In queste liriche la personalità della Marniti è caratterizzata da una sensibilità talvolta esuberante, pronta all'amore e all'odio, eppure dominata da un bisogno di evasione da ogni miseria. La natura soggettiva della sua poesia non esclude, tuttavia, come si è già accennato, l'attenzione alla quotidianità che si traduce in una concretezza d'immagini, speculare di un senso reale della vita, delle cose, di una partecipazione laica all'alternarsi delle vicende umane:

Prigioniera d'invisibile rete,/ più forte nell'isola mi
giunge/ il canto degli uomini/ che avanzano nel sole,/ il
mare fa eco alle loro voci./ Vogliamo terre per arare,/
case per amare,/ fuoco per allungare i nostri anni./ Que-

sto desideriamo;/ non diteci più/ fede, speranza, carità (1967, p. 11).

Conosco i duri selciati,/ la miseria dei quartieri,/ il mare d'ira che sconvolge,/ la bontà che si misura a peso d'oro./ Il 'vecchio mondo' crolla (Ivi, p. 15).

Dondolano lungo il Tevere/ le luci dei fanali;/ i fuochi d'artificio questa sera/ salgono al cielo;/ le automobili son frecce colorate./ 'Domani sciopero nazionale'/ gridano i venditori di giornali./ Molti uomini continuano a cercare la verità (Ivi, p. 40).

In questo *iter* autobiografico, dalle molte sfaccettature, un dato importante è rappresentato pure dall'impatto della ragazza di provincia con la città che diviene, ben presto, oggetto, di amore - odio, visto, comunque, con occhi che nessun preconetto e nessun pregiudizio vela. Consapevole del male che corrompe la vita cittadina sottoposta a un incombente processo di disumanizzazione e di robotizzazione, ancora una volta, la creatura di provincia, trapiantata in un contesto urbano, non si chiude in un pessimismo desolato, anzi, coerentemente, sa vivere tutta la vita senza rinnegarla: fedele al messaggio depositato nello pseudonimo (Marniti da marna) assunto fin dall'età giovanile: «Dura pietra voglio rimanere/ sulla strada che mi allontana». (1951, p. 9).

L'esperienza quotidiana acquista coscienza di sé attraverso la riflessione, si colora anche del sentimento ed assume la concretezza del particolare, sicché il dato dei sensi non resta isolato e staccato, ma s'inquadra e risolve in una più ampia concezione di vita. Muovendo da un realismo «oggettivo», attento al mondo esterno, alla quotidianità, anche socialmente individuata, la poetessa va poi alla ricerca di una unità, per liberarsi dal senso di chiusura, impostole dal cerchio, e che varchi gli spazi e il tempo. Così ritrova nel canto l'unico gomito, non di cera, che le

consenta di uscire dal labirinto, ed è questo il fine più alto raggiungibile, grazie alla parola, purché si faccia illuminante come la poesia:

Pure, tu che giaci in un'urna,/ presente assenza,/ accanto a me stranamente vivi;/ anche se per le strade/ mi sembra di vorticare nel vento/ e nella macchina lo sterzo/ è gemello del cerchio/ in cui mi vedo riflessa (1979, p. 42).

Forse si è ancora in tempo per scegliere, per non annullarsi nel cerchio,/ chiedere alla ragione/ un discorso, un'azione,/ una parola che illumini/ o trascini come la poesia (1979, p. 26).

Uomini e donne/ ci sorridiamo ambigualmente/ ed io cerco il gomitolino di cera/ che mi aiuti ad uscire dal labirinto del secolo che preme (1990, p. 58).

Questo senso di unicità tendente all'assoluto, che coesiste con la coscienza del dato reale, lascia trapelare l'adesione (come ha visto anche Ornella Sobrero) al pensiero di Parmenide il quale ritenne che «conforme a verità, il tutto è uno, ingenerato e sferico», e anticipa il messaggio contenuto in un altro emblematico testo (*Metamorfosi poetica*) compreso nell'ultima silloge *Il gomitolino di cera*. Qui, trascendendo i limiti di un primigenio naturalismo, sfociato in una viva immedesimazione panica nella natura colta nella sua solarità, la Marniti ripercorre le varie fasi della creatività poetica collocando l'ossimoro «ondosa fiamma» a guisa di spartiacque fra il momento preparatorio e quello della sintesi raggiunta:

Endecasillabi, settenari/ rime transfughe e passate,/ assonanze interne ed esclusive,/ ossimori avverbi / parole preferite / urgono in rapida magia. / E quando l'ondo-

sa fiamma, / ultrasuono-anno luce, / nella mente si aggruma improvvisa, / «sigillo diventa e lapidario verso» (1990, p. 71).

Nella lirica, che racchiude la poetica della Marniti e ne esprime la *Weltanschauung*, l'ossimoro «ondosa fiamma» si carica, dunque, di altri valori rispetto a precedenti emblemi. Si pensi, per esempio, a *Nero amore rosso amore*, titolo della prima silloge che potrebbe essere ricongiunto alla Teogonia di Esiodo, in cui Etere, cioè la luce del cielo, ed Emera, il giorno, sono generati da Erebo. E ancora a *Luna nera* con riferimento al mito classico che rappresenta la divinità come Luna nel cielo e Proserpina nell'Ades.

Infine, *Volatili fossili*, altro titolo emblematico, parrebbe connesso a reminiscenze ancestrali. In *Metamorfosi poetica* il discorso si fa più complesso e l'ossimoro «ondosa fiamma» richiama il concetto di continuità, ma anche di movimento e quindi quella trasformazione della fiamma in materia cui, già, accennò Eraclito nelle «mutazioni del fuoco» (frammento 37) quando sostenne che detto «fuoco divenne prima mare, e dal mare una metà terra e una metà fiamma in cielo». E ancora più esplicitamente Diogene Laerzio riaffermò nelle *Testimonianze* (IX, 7) «che la sua dottrina (cioè di Eraclito) nelle linee generali è la seguente: tutte le cose nascono dal fuoco e in esso si risolvono [...]. Il fuoco condensandosi diventa umido e coagulandosi diventa acqua».

L'ossimoro, dunque, segna il passaggio dallo stato di indeterminatezza in cui si muovono le varie forme metriche al momento della creatività. E l'«ondosa fiamma» si aggruma nella mente come il fuoco che, secondo la nota teoria eraclitea, condensandosi diventa umido e coagulandosi diventa acqua. Anche nel termine «grumo», che suggerisce un senso di chiusura ma anche

di consistenza di materia in atto, si crea un momento di sintesi che, proprio per la sua caratteristica di risultato ultimo, acquista il significato di conclusione e quindi di sigillo.

Viene reso, così, con termini scientifici, presi in prestito dal pensiero greco e dalla fisica moderna, l'attimo della creatività, preceduto da tempi paragonati, da un lato, all'ultrasuono le cui vibrazioni, troppo frequenti, verrebbero a significare l'intensità delle sensazioni che presiedono alla creazione poetica, dall'altro, all'anno luce (luce richiama la fiamma eraclitea) che dà l'idea dell'ampiezza in cui spaziano le stesse sensazioni che la poetessa prova nel momento che precede la creazione.

È un *quid* abnorme che, a un certo punto, si realizza, sicché a un'idea di vastità succede quella della concentrazione improvvisa nel momento della creatività.

E in questa sintesi, che rappresenta uno dei momenti più alti dell'opera poetica della Marniti, una volta di più, convergono passato e presente, tradizione classica e proposte della cultura coeva.

Eppure il discorso non può ritenersi concluso.

Dotata di una personalità ricca ed aperta allo sperimentalismo la poetessa tenta anche altre vie. E la estensione della sua sensibilità, che le fa intendere con simpatia ogni palpito umano, e la sua predilezione per il «discorso poematico» si riaffermano con la *Ballata del mare*, un poemetto con quattro voci e un coro riconducibile a una forma primigenia di teatro.



Biagia Marniti con Giuseppe Ungaretti al Premio Viareggio 1954.

INDICE DEI NOMI

a cura di Alessandra Ottieri

- A PRATO GIOVANNI, BARONE, 26, 32
ABATE ANTONINO, 110, 111, 140
ADAMS ROBERT, 212
ALBERTI LEON BATTISTA, 176
ALBOREDA ANSELMO, MONS., 189n.,
219
ALEXANDER ALFRED, 60n.
ALFIERI VITTORIO, 41, 169
ALIGHIERI DANTE, 11, 15, 41, 189
ALONGE ROBERTO, 94
AMUNDSEN ROALD, 202, 203, 206,
207
ANACREONTE, 228
ANTOINE ANDRÉ, 73 e n, 78-80, 89,
94, 97, 102
APOSTOLICO SEBASTIANO, 179
ARDITI LUIGI, 115
ARIETI CESARE, 17
ARISTOFANE, 204
ARTIOLI UMBERTO, 74n.
ASCOLI ROBERTO, 194n.
ASSING LUDMILA, 60
AUERBACH BERTHOLD, 61
AUGIER ÉMILE, 59, 62, 98
BABLET DENIS, 74n.
BALZAC HONORÉ DE, 59, 85n., 153
BARBIERA RAFFAELLO, 34, 35
BARETTI GIUSEPPE, 30
BARSOTTI ANNA, 69n.
BARTOLI DANIELLO, 172
BATTISTI EUGENIO, 97
BAUDELAIRE CHARLES, 195 e n.
BAUER HENRY, 80
BECCARIA CESARE, 41
BECCARIA GIULIA, 10, 11
BELLOTTI-BON LUIGI, 71
BEMBO PIETRO, 171
BERCHET GIOVANNI, 41
BERGSON HENRI, 198n., 212
BERNARD CLAUDE, 116, 133, 149
BERSEZIO VITTORIO, 62
BEZZOLA GUIDO, 52
BIANCHETTI GIUSEPPE, 19
BIGAZZI ROBERTO, 83n., 84n.
BIGNAMI EMILIO, 28
BISMARCK OTTO VON, 60
BOCELLI ARNALDO, 232
BOITO ARRIGO, 79, 93
BONDIOLI MIRIAM, 18

INDICE DEI NOMI

- BONDIOLI PIO, 17, 18
 BONESCHI MARTA, 14
 BORGESE MARIA PIA, 84n., 90n., 91n.
 BORROMEO CARLO, SAN, 10
 BORROMEO FEDERIGO, CARDINALE, 10, 12
 BOSSUET JACQUES BÉNIGNE, 11
 BOTTA CARLO, 127, 132
 BOURDALOUE LOUIS, 11
 BRANCALEONE SALVATORE, 43, 141
 BRANCIFORTI FRANCESCO, 112n.
 BRUNO GIORDANO, 10
 BRUSINI MARIA, 64n, 85
 BUONARROTI MICHELANGELO, 44
 BYRON GEORGE, 38, 188n., 211n.
 BYSSHE SHELLEY PERCY, 191, 194 e n., 206
- CALÀ ULLOA PIETRO, 132n.
 CALDERINI ARISTIDE, 47n.
 CAMERONI FELICE, 79, 84, 85n., 90n., 91, 93n.
 CAMPANELLA TOMMASO, 10
 CANTÙ CESARE, 127
 CAPPELLANI NINO, 90n.
 CAPPONI GINO, 172
 CAPUANA LUIGI, 53, 57, 59, 66, 67n., 75, 76, 78, 81, 87, 90n., 157, 162n., 211
 CARCANO GIULIO, 13, 25, 33
 CARDILE ENRICO, 188, 189 e n.
 CARDUCCI GIOSUE, 169, 172, 173
- CARINI LAUREA LANZA, BARONESSA DI, 101
 CARITONE DI AFRODISIA, 47n.
 CARLINO MADDALENA, 188n., 190n., 210n.
 CARTELLA GELARDI GIUSEPPE, 188
 CASTIGLIONE BALDASSARRE, 172, 176
 CASTIGLIONE GIUSEPPE, 141
 CASTORINA DOMENICO, 43, 86, 111, 141
 CATTANEO CARLO, 25, 26, 28, 29, 33
 CATTANEO GAETANO, 19
 CATTANEO GIULIO, 61n., 79n.
 CATTERMOLE EVELYN, 60
 CAVOUR CAMILLO BENSO, CONTE DI, 32, 33, 181
 CECCHI EMILIO, 175
 CECCO FERRUCCIO, 112n.
 CESARE GAIO GIULIO, 45
 CESAROTTI MELCHIORRE, 30
 CHARLES SWINBURNE ALGERNON, 191, 195 e n.
 CHATEAUBRIAND FRANÇOIS-RENÉ DE, 119
 CHIAPPELLI FREDI, 86n.
 CHOPIN FRYDERYK, 180
 CHRONEGK LUDWIG, 72
 CIARDO VINCENZO, 179
 CINGARI GAETANO, 112n.
 CISCATO ANTONIO, 25
 COLLETTA PIETRO, 127, 132

INDICE DEI NOMI

- COMI GIROLAMO, 211
 COMTE AUGUSTE, 119
 CORNEILLE PIERRE, 19, 23 e n.
 CRAIG GORDON EDWARD, 200, 201n.
 CRAXI BETTINO, 40
 CRISPI FRANCESCO, 181
 CROCE BENEDETTO, 172
 CUOCO VINCENZO, 43

 D'ANDREA ANTONIO, 179
 D'ANNUNZIO GABRIELE, 13, 81, 93, 98, 99, 102, 109, 169, 231
 D'AZEGLIO MASSIMO, 130
 DALL'ONGARO FRANCESCO, 60-62
 DAUDET ALPHONSE, 98n.
 DE AMICIS EDMONDO, 170, 173
 DE GONCOURT EDMOND, 81-83n., 86, 87, 98n.
 DE LAMARTINE ALPHONSE, 191 e n., 208
 DE MAUPASSANT GUY, 98n.
 DE RENSIS RAFFAELLO, 188
 DE ROBERTO FEDERICO, 53, 56, 57, 60n., 79n., 100n., 117, 156n.
 DE SANCTIS FRANCESCO, 10, 12, 27, 188
 DE SILVA F., 188n.
 DEFAUCONPRET AUGUSTE JEAN BAPTISTE, 24n.
 DEI MEDICI LORENZO, 222
 DELLA NOTTE, FRATELLI, 179
 DEVAUX ANDRÉ, 188, 202, 203

 DEVOTO GIACOMO, 111 e n.
 DI GIACOMO SALVATORE, 84
 DI PAOLA ALESSANDRO, 53
 DIDEROT DENIS, 72
 DIDIER CHARLES, 43-45, 141
 DIDIMO, DE BENEDETTI RINALDO, 209n.
 DIOGENE LAERZIO, 217, 235
 DOSTOEVSKIJ FÈDOR MICHAJLOVIČ, 98n.
 DUCA DI MEININGEN, vd. GIORGIO II, 72-74, 94
 DUMAS ALEXANDRE, FILS, 59, 62, 64, 67, 70, 98
 DUMAS ALEXANDRE, PÈRE, 43, 132n.
 DUSE ELEONORA, 76, 89
 EINSTEIN ALBERT, 212, 213, 215
 ELIADE MIRCEA, 140n.
 ELIODORO DI EMESA, 13, 139 e n.
 ERACLITO, 212, 217, 227, 235
 ERBACH-FUERSTENAU ADALBERT, 219
 ESIODO, 227, 235
 FARINA SALVATORE, 75n.
 FAVA ONORATO, 85n.
 FEDERICO II, 219
 FERRARI PAOLO, 59, 63, 70, 95
 FERRONE SIRO, 93n.
 FIDIA, 44
 FİLICAIA VINCENZO, 41
 FINOCCHIARO CHIMIRRI GIOVANNA,

INDICE DEI NOMI

- 61n., 83n., 85n., 88n.
 FLAUBERT GUSTAVE, 85n., 98n.,
 149
 FLORI EZIO, 23n.
 FOGAZZARO ANTONIO, 100, 109
 FOJANESI GISELDA, 60
 FORNARA S., 55, 93
 FOSCOLO UGO, 12, 27, 41, 170
 FOSSATI FRANCESCO, 55, 93
 FRANCE ANATOLE, 172
 FRANCI ADOLFO, 176
 FRISULLO GIANLUCA, 188n.
 FUBINI MARIO, 111 e n.
- GABRIELI FRANCESCO, 181
 GALILEI GALILEO, 10, 172, 203n.
 GALLETTI ALFREDO, 221
 GARRA AGOSTA GIOVANNI, 51, 52,
 54, 91n.
 GAUTIER THÉOPHILE, 171, 173
 GENETTE GÉRARD, 139n.
 GEOFFROY ST. HILAIRE ÉTIENNE,
 119
 GEORGE SAND, DUPIN AURORE LU-
 CILE, 28, 43, 60, 61
 GEYMONAT LUDOVICO, 212n.
 GHIDETTI ENRICO, 112n.
 GIACOMINI UGO, 212n.
 GIACOSA GIUSEPPE, 76, 78n., 79,
 83, 88n.
 GIACOVAZZO GIUSEPPE, 182
 GIORGIO II, vd. DUCA DI MEININ-
 GEN, 72-74, 94
- GIUDICE GASPARE, 100n.
 GIULINI CESARE, 32
 GIUSTI GIUSEPPE, 172
 GOETHE JOHANN WOLFGANG, 12,
 19
 GOLDONI CARLO, 60, 172
 GORKY MAKSIM, 98n.
 GRAMONT LOUIS ANTOINE ARMAND
 DE, 80
 GRASSO GIOVANNI, 82, 89, 90
 GREMIGNI GUIDO, 179
 GREPPI LESTER PAOLINA, 91, 93,
 100
 GUALDO LUIGI, 79
- HASKINS CHARLES H., 219
 HEGEL GEORG WILHELM FRIE-
 DRICH, 72
 HEMPEL WIDO, 109 e n., 111, 113,
 114, 116, 117, 139n., 140, 142,
 143, 146, 147, 153 e n., 165,
 166
 HERTZ GUSTAVE, 203n.
 HUGO VICTOR, 171
- IBICO, 228
 IBSEN HENRIK, 73, 95, 97, 98, 195
 IMBONATI CARLO, 10
- KEATS JOHN, 188n.
 KIPLING RUDYARD, 213
 KRAVEN, 201n.

INDICE DEI NOMI

- LAFORGUE JULES, 189
 LEOPARDI GIACOMO, 41
 LEOTTA NINFA, 156n.
 LEVI CARLO, 59
 LISZT FRANZ, 180
 LUCHENI LUIGI, 190
 LUMIÈRE AUGUSTE E LOUIS, 201
- MAC KECHNIE ALEXANDER, 201
 MACHIAVELLI NICCOLÒ, 41
 MADAME DE CONDORCET, SOPHIE DE, 11.
 MADAME DE STAËL, ANNE-LOUISE GERMAINE NECKER, 11
 MAETERLINCK MAURICE, 191
 MALFATTI BARTOLOMEO, 30
 MALLARMÉ STÉPHANE, 188n., 195 e n.
 MANHÈS CHARLES ANTOINE, 131, 134
 MANN THOMAS, 109
 MANZONI ALESSANDRO, 9-15, 27, 30, 33, 41, 100, 126, 137, 169, 170, 172, 221
 MANZONI PIETRO, 17-19, 21, 23
 MARCHI GIAN PAOLO, 83n.
 MARCONI GUGLIELMO, 201, 202, 203n., 205
 MARIA CAROLINA D'ASBURGO LORENA, 120, 130
 MARIA LUISA D'ASBURGO LORENA, 130
 MARINETTI FILIPPO TOMMASO, 190, 202n.
 MARNITI BIAGIA, 218n.
 MARTINI FERDINANDO, 75n., 88n., 181
 MARTOGLIO NINO, 56, 57
 MASCAGNI PIETRO, 100
 MASSARANI TULLO, 25, 30, 34
 MASSILLON JEAN-BAPTISTE, 11
 MAXWELL JAMES CLERK, 203n.
 MELCHIORI GIORGIO, 196n.
 MELIS ROSSANA, 84n.
 MERIMÉE PROSPER, 172
 METASTASIO PIETRO, TRAPASSI PIETRO, 41, 208
 MILANI ESTE, 18, 20
 MILELLA ANTONIO, 211n.
 MILLI GIANNINA, 35
 MILTON HUNTINGTON ARCHER, 190
 MIMNERMO, 230
 MIOTTO MARIA GRAZIA, 40n.
 MISASI NICOLA, 43, 45, 132n., 137n.
 MITTERAND HENRI, 73n.
 MOLIÈRE, POQUELIN JEAN-BAPTISTE, 60
 MOLTENI GIUSEPPE, 17
 MONGERI GIUSEPPE, 25
 MONLEONE DOMENICO, 100, 102
 MONLEONE GIOVANNI, 100, 102
 MORELLI ALAMANNO, 71
 MOSÉ, 44
 MOZZILLO ATANASIO, 132n.

INDICE DEI NOMI

- MUIRHEAD JOHN HENRY, 213n., 215n.
 MURAT GIOACCHINO, 126, 130, 132
 MURATORI LUDOVICO ANTONIO, 10
 MUSSET ALFRED DE, 172
 MUSUMARRA CARMELO, 60n., 117n., 133 e n., 156n.

 NAPOLEONE I BONAPARTE, 130
 NAVARRIA AURELIO, 75n.
 NAZARIANTZ HRAND, 188, 189 e n.
 NEIGEBEUR FRANZ, 26
 NEMIZ ANDREA, 53, 54
 NENCIONI GIOVANNI, 170
 NERUDA PABLO, 222
 NIETZSCHE FRIEDRICH, 126
 NIEVO IPPOLITO, 13, 28, 61
 NOBILE UMBERTO, 202, 203, 205, 210
 NOVELLI ERMETE, 82, 89

 OJETTI UGO, 175
 OLIVA GIANNI, 94n.
 OMEMO, 114, 163

 P. G., 80
 PADRE GIAUME, 38
 PALUMBO MICHELE, 179
 PANCRAZI PIETRO, 174
 PAOLA VERDURA SALVATORE, 83, 87n.
 PAPINI GIOVANNI, 172, 175
 PARMENIDE, 227, 231, 234

 PASCOLI GIOVANNI, 205
 PASOLINI PIER PAOLO, 229
 PERCOTO CATERINA, 25, 33, 61
 PERRONI LINA E VITO, 76n., 77n.
 PERUZZI EMILIA, 60
 PETRARCA FRANCESCO, 41
 PETROCCHI GIORGIO, 232
 PINDARO, 204
 PIODA GIOVAN BATTISTA, 26
 PIRANDELLO LUIGI, 81, 132, 133n., 157
 PITAGORA, 213
 PLATONE, 191, 208
 PLAUTO, TITO MACCIO, 204
 POE EDGAR ALLAN, 98n.
 POUPEYE CAMILLE, 188, 210
 PRASSITELE, 44
 PRETI GIULIO, 217
 PROUST MARCEL, 109
 PUCCIONI PIETRO, 170
 PULLEGÀ PAOLO, 77n.

 QUINTILIANO, MARCO FABIO, 120

 RAMBAUD JACQUES, 132n.
 RAPISARDI MARIO, 41
 RAYA GINO, 64n., 66n., 77n., 91n.
 RE GEREMIA, 179
 RICCARDI CARLA, 112n.
 ROD ÉDOUARD, 82, 85, 89 e n.
 RODRIGUEZ FRANCESCO, 26
 ROSA GABRIELE, 25, 170
 ROSSETTI DANTE GABRIEL, 41

INDICE DEI NOMI

- ROTONDI PIETRO, 26
 RUSSO LUIGI, 77n., 89n., 111

 SACCHETTI ROBERTO, 76
 SAFFO, 228
 SANTAYANA GEORGE, 212, 213 e n.
 SAPONARO MICHELE, 211
 SARDOU VICTORIEN, 59
 SCHENEEBERGER ALBERT, 201, 208, 211
 SCHOPENHAUER ARTHUR, 191, 199 e n., 208
 SCIASCIA LEONARDO, 53, 159 e n.
 SCOTT WALTER, 12, 14, 15, 19-22, 24n., 42
 SENOFONTE, 45
 SETTEMBRINI LUIGI, 180
 SETTIMELLI EMILIO, 202n.
 SETTIMELLI WLADIMIRO, 52, 54, 55
 SHAKESPEARE WILLIAM, 12, 192, 201, 204
 SICILIANO ENZO, 52
 SIG. ARENA, 38
 SINISGALLI LEONARDO, 215
 SIPALA PAOLO MARIO, 110n.
 SOBRERO ORNELLA, 234
 SONZOGNO EDOARDO, 100
 SPADOLINI GIOVANNI, 60n.
 SPAVENTA SILVIO, 180
 SPINAZZOLA VITTORIO, 52
 SPITZER LEO, 111- 114
 STAMPA STEFANO, 18, 23n., 24 e n.
 STAMPA TERESA, 18, 23n., 24 e n.
 STAMPACCHIA FRANCESCO, 213
 STILLE UGO, 215n.
 STRINBERG AUGUST, 195
 STRINDBERG JOHAN AUGUST, 97
 SUPPRESSA LINO, 179

 TACITO, PUBLIO CORNELIO, 45
 TAINE HIPPOLYTE, 98
 TASSO TORQUATO, 41
 TATTI LUIGI, 25
 TELEMACO SIGNORINI, 59
 TELESIO BERNARDINO, 10
 TELLINI GINO, 83n.
 TERNOIS RENÉ, 79n.
 TOLSTOJ LEV NIKOLÀEVIČ, 98n.
 TOMMASO FIORE, 208
 TORELLI ACHILLE, 63, 67, 70
 TORELLI VIOLIER EUGENIO, 79
 TREVES EMILIO, 71, 75n, 79, 100
 TURGENEV IVAN SERGEEVIČ, 98n.

 UNGARETTI GIUSEPPE, 13, 227, 231

 VALÉRY PAUL, 188n.
 VANNUCCI ATTO, 45
 VARLET THEO, 188-190 e n., 201, 212
 VENTURI ADOLFO, 219
 VERGA CATALANO DI VIZZINI SALVATORE, 52, 54
 VERGA PATRIARCA GIOVANNI, 51
 VIGO CALANNA LIONARDO, 57
 VISCONTI VENOSTA EMILIO, 25

INDICE DEI NOMI

- VITTORIO EMANUELE II, RE, 32
VOLBACH WOLFGANG FRITZ, 219
VOLTAIRE, AROUET FRANÇOIS-MARIE, 19, 23 e n., 172
- WAGNER RICHARD, 114
WINCKELMANN JOHANN JOACHIM, 119
- ZADEI GUIDO, 17
ZAMBON PATRIZIA, 165n.
ZOLA ÉMILE, 65, 71, 73, 74, 78, 79 e n., 81, 94 e n., 98n., 102, 109, 149

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

Compiuta una missione in Svezia, per conto della Società Dante Alighieri, Lina Iannuzzi, nell'autunno del 1950, ritornò in Italia quando, dopo la fine del ventennio fascista, nel mondo artistico-culturale si andavano scoprendo nuovi campi di ricerca e nuove stimolanti metodologie. In tale fervore intellettuale, fra le città d'Italia emergevano Milano, ridiventata punto di convergenza di proposte innovative, e ancora Bari e Catania. Proprio a Milano, nel 1960, nella Biblioteca del Risorgimento, in via Borgonuovo, la Iannuzzi incrociò, per caso, «Il Crepuscolo» (1850-1859): periodico di largo respiro europeo, fondato e diretto da Carlo Tenca, il quale non firmava i propri scritti, ma la Iannuzzi scoprì che ne esistevano le minute. E quindi, sciolto legittimamente l'anonimato, nel 1963, presso una tipografia salentina, pubblicò un opuscolo intitolato: «*Il Crepuscolo*»: nuove attribuzioni. A questo primo rinvenimento seguì, sempre nello stesso Archivio, quello del Carteggio intercorso fra Carlo Tenca e Clara Maffei, una gentildonna bergamasca, animatrice in quegli anni di uno dei salotti politico-culturali più importanti d'Europa. Vi erano dunque motivazioni valide per dare alle stampe quell'epistolario ancora inedito che, pubblicato nel 1973, in tre volumi per i tipi dell'editore Ceschina, riscosse un vivo succes-

so, in varie regioni d'Italia, dalla Lombardia fino al Salento e alla Sicilia.

Iannuzzi interruppe tali studi quando, nel 1978, si segnalò uno straordinario evento culturale: dopo laboriosissime trattative, l'acquisizione delle "carte verghiane" alla Biblioteca regionale universitaria di Catania. In collaborazione con la dott.ssa Ninfa Leotta, per la prima edizione, e con la dott.ssa Laura Facecchia dell'Università del Salento per la seconda edizione, pubblicò, per i tipi dell'Editrice Milella, *Prove d'autore*, edizione critica di alcuni abbozzi teatrali inediti dello scrittore catanese e utili per ripercorrere l'apporto che egli diede alla trasformazione della *mise en scène* in Europa, dal teatro borghese a quello verista, e ristampata con il titolo: *Verga e il teatro europeo*. Se questo fu un lavoro di restauro storico-letterario, la seconda ricerca invece fu orientata verso il grande Verga, già implicito nelle opere giovanili: *I Carbonari della montagna* e *Sulle lagune*. La monografia *Sul primo Verga*, stampata a Napoli per i tipi di Loffredo, riscosse un buon successo anche oltrape e oltreoceano per l'impostazione della ricerca volta alla scoperta di lati suggestivi e alquanto misconosciuti dell'opera dello scrittore catanese.

Ma Lina Iannuzzi è stata attiva anche in altri ambiti culturali. A partire dal lontano ottobre 1938, in seguito all'invito del preside Fontana del Liceo classico "Palmieri", entrò a far parte del Comitato studentesco della "Dante" di Lecce. E, a favore di questo sodalizio, ha operato con molto impegno fino all'8 gennaio 2003, quando le sono stati conferiti il titolo di Presidente onorario della "Dante" di Lecce e la medaglia d'oro. E ancora il 3 ottobre 1991 dall'Assemblea degli "Arcadi" è stata iscritta nella Categoria dei Soci corrispondenti con il nome di Florinda Tebeia.

In questa sede vengono riproposti alcuni scritti della Iannuzzi, pubblicati dalla seconda metà del XX secolo fino ai giorni nostri e suddivisi in due sezioni: la prima è riservata ad autori italiani che vanno dal Manzoni fino a Ferdinando Martini, la seconda a quattro autori pugliesi.

I SEZIONE:

1. *Ritorno a Lucia*, in *Alessandro Manzoni: nuovi itinerari di lettura*, II, «Sinestesia», III, 2005, II quaderno, pp. 59-63.

2. *Una lettera di Alessandro Manzoni*, in «L'Albero», Milella 1983, pp. 3-10.

3. «*Il Crepuscolo*» e il decennio di prova, in *Il carteggio Tenca-Maffei*, Guida 2007, pp. 25-33.

4. *Giuseppe Garibaldi autore di romanzi storici*, in «Critica letteraria», V, XVII, fasc. III, 1989, pp. 450-457.

5. *A proposito di due lettere del Verga fotografo a C. Pascarella*, in *Ivi*, 1986, pp. 55-59.

6. *Verga drammaturgo fra tradizione e rinnovamento*, in *Sul primo Verga*, Ianieri editore 2012, pp. 49-115.

7. *La "rima gigante" nel Verga (dai Carbonari della montagna al Mastro)*, in *Ivi*, pp. 117-197.

8. *La prosa di Ferdinando Martini*, estratto dalla tesi di laurea della Iannuzzi, conseguita presso l'Università di Bari il 3 luglio 1948 con la votazione di lode.

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

II SEZIONE:

1. *Sigismondo Castromediano*, articolo pubblicato in ricorrenza del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, in «Il Galatino», 23 novembre 2013.
2. *Maria Corti: L'ora di tutti*, presentazione del romanzo al "Circolo cittadino" di Lecce, maggio 1963.
3. *Fabrizio Colamussi: il teatro*, in *Atti del Seminario di Studi*, Lecce, 23 ottobre 1999, pp. 29-56.
4. *La poesia di Biagia Marniti nella cultura mediterranea*, in «Idea», agosto-settembre 1990.

La Redazione della Collana

Ringraziamenti

Si ringraziano gli editori Ianieri e Loffredo per le autorizzazioni concesse.